MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

DREIZEHNTER JAHRGANG

1881.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von T. Trautwein,
Kgl. Hof-Buch- und Musikalien-Handlung,
W. Leipzigerstraße 107.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Die Oper Antiope und die Bestallungen des kurf. sächs. Vicekapellmeisters Strunck u. Hofpoeten Pallavicini, von M. Fürstenau 1
Die Salzburger Musik-Kapelle um 1757, von Eitner 6
Die Quellen zur Entstehung der Oper von Eitner 10
Conrad Hagius von Hagen, von Eitner und Becker 15. 177
Ueber Tonverhältnisse von R. Schlecht 28
Die alte Friedberger Orgel, von W. Crecelius 34
Wer hat die Ventiltrompete erfunden, von Eitner 41
Die Kirchenmusik in Franken 47
Seelewig, das älteste bekannte deutsche Singspiel von Harsdörffer u. S. G. Staden 1644. Neudruck 53
Gaetano Gaspari, Biographie, Necrolog, von v. Wasielewski 148
Zwei veraltete Musikinstrumente. Eine Studie von J. F. W. Wewertem 151
Aus meiner Bibliothek. Mitgeteilt von G. Becker 161
Wolfgang Schmeltzl, von W. Crecelius 164
Spohr als Kritiker 192
Die Toten des Jahres 1880 die Musik betreffend, von Eitner 195
Nachträge zur Totenliste von 1879 212
Philipp Friedrich Buchner, von E. Bohn 211
Gaetano Gaspari, Bibliographie von G. Becker 245
Rechnungslegung für das Jahr 1880 249
Fehlerverbesserung 249
Sach- und Namen-Register 250
Bücheranzeigen (Burckhardt, Goering und Sittgart) 196
Kleinere historische Notizen 16, 86, 52, 150, 165, 180, 197, 214, 238, 247
Beilage zu den Monatsheften: Das deutsche Lied, 2. Bd. Hds. des 15. Jahrhunderts. Seite ~~93~~—166. Fortsetzung im folgenden Jahrgange.

89

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen
P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz)
Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett
Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilung der Kgl. Bibliothek in München.

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender.
Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender.
Rob. Eitner, Berlin, Sekretär, S. W. Bernburgerstr. 9.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg)
Ev. J. Battlogg, Frühmesser u. Chorreg. in Gaschurn
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten
Georg Becker, Lancy bei Genf
H. Böckeler, Domchordir., Aachen
E. Bohn, Organist, Breslau
P. Bohn, Trier
Dr. W. Braune, Prof., Giefsen
Breitkopf & Härtel in Leipzig
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld
Rich. Dannenberg, Tonkünstler, Barmbeck
Alfr. Dörffel, Leipzig
O. Dresser, Chordirektor, Weingarten
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Breslau
Prof. Ludwig Erk, Musikdir., Berlin
Dr. Faifst, Prof., Stuttgart
Dr. F. Fraidl, Graz
L. Freymond, Cand. ph., Breslau
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Diefsenhofen (Schweiz)
Moritz Fürstenau, Dresden
Dr. F. Gehring, Wien
Franz Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg
J. Ev. Habert, Organist und Redacteur, Gmunden
S. A. E. Hagen, Kopenhagen
C. Hahn in Schmarse
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg
Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier
August Hettler, Berlin
Dr. Hoppe, Capitular, Frauenburg
Dr. O. Hostinsky, Prag
Otto Kade, Musikdirekt., Schwerin i/M.
Dr. H. A. Köstlin, Stuttgart
Utto Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern
Alex. Kraus Sohn, Florenz
Emil Krause, Hamburg
Arnold Kuczynski, Firma F. Butsch Sohn, Augsburg
Leo Liepmannssohn, Berlin
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig
Bernh. Loos, Lehrer, Basel
Karl Lüstner, Wiesbaden
J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.
K. S. Meister, Musikdirekt., Montabaur †
Dr. Melde, Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof b. Nürnberg
Therese von Miltitz, Cannes
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
Postler, Pastor in Melkhof
Albert Quantz, Göttingen
Julius Richter, Pastor
Carl Riedel, Professor, Leipzig
Dr. Hugo Riemann, Hamburg
A. G. Ritter, Musikdirektor, Magdeburg
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe
H. M. Schletterer, Kapellm., Augsburg
F. Z. Zkuhersky, Direktor, Prag
F. Simrock, Berlin
Dr. H. Sommer, Prof., Braunschweig
Frau Souchon, Oels
J. A. Stargardt, Berlin
Prof. G. W. Teschner, Dresden
Prof. J. Tresch, Kapellm., Eichstaett
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg in Kärnten
Joaquim de Vasconcellos, Porto (Portugal)
Jos. Wilh. von Wasielewski, Bonn
Dr. Franz Witt, Schatzhofen (Bayern)
Dr. F. Zelle, Berlin.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 1.

Die Oper Antiope
und die
Bestallungen des Kurfürstlich Sächsischen Vicekapellmeisters
Nicolaus Adam Strunck
und
des Hofpoeten **Stefano Pallavicini.**

(Mitgeteilt von **M. Fürstenau.**)

Nicolaus Adam Strunck (Strungk), der bekannte Opernkomponist, war durch Rescript d. d. Dresden den 26. Januar 1688 zum Kurfürstl. Sächsischen Vicekapellmeister ernannt worden und zwar neben den Kapellmeistern *Carlo Pallavicini* und *Christoph Bernhard.* Ersterer starb bereits am 29. Januar 1688 und wurde dadurch an der Vollendung der Komposition der für den Dresdner Hof bestimmten Oper *Antiope* seines Sohnes *Stefano Pallavicini* verhindert. Eine der ersten Amtsthätigkeiten Strunck's bestand darin, dass er diese Oper beendigen musste, welche in solcher Gestalt im Februar 1689 viermal in Dresden zur Aufführung kam. Textbuch und Partitur des Werkes sind noch in der Musikaliensammlung Sr. Majestät des Königs von Sachsen vorhanden.

Nachfolgend teile ich die betreffenden Titel mit.

A. Textbuch.

L'ANTIOPE | Drama per Musica | da rappresentarsi | nel teatro | del | Ser^mo. Elettor. | di Sassonia, | l'Anno | M. DC. LXXXIX. | di | Stefano Pallavicini, | Poeta della medesima | Altezza. |

ANTIOPE | Drama zur Musica, | Vorzustellen | Auf dem Theatro | des | Durchl. Churfürsten | zu Sachsen etc. | Im Jahr | 1689. | Durch | Stephanum Pallavicini, | Sr. Churfürstl. Durchl. Poëten. | Dresden | Mit Bergischer Witbe und Erben Schrifften. | fol. 44 Blatt.

B. Partitur.

L'Antiope | rappresentata | nel Teatro del | Ser^mo. Elettore di Sasson^a. | L'Anno M. DCLXXXIX. | Manuscr. qu. fol. 161 Blatt

Die Vorrede des Textbuches, welche über den Anteil Strunck's an der Komposition einigen Aufschluss giebt, lautet in der deutschen Uebersetzung folgendermafsen:

„Der Dichter dem Leser.

Wer da schreibet | unterwirfft sich dem Urtheil der *Criticorum*, sowohl der gegenwärtigen | als der künfftigen. Daher es immer wohlgethan ist | um Mitleiden zu bitten. Ich bringe nichts anders zur Entschuldigung meiner Schwachheiten | gütiger Leser | als dass ich der jüngste in solcher *Profession* sey | und dass ich ein grofses Theil dieses *Dramatis* verfertiget | zu einer Zeit | da ich mehr verbunden war | klagende Trauer-Lieder über den Tod meines Vaters | als Schauspiele zu machen. Die Music ist zum theil seine | aber der Tod | die Schlufs-*Cadenz* seines Lebens anstimmend | hat ihm verbothen dieselbe zu endigen. Die Ausarbeitung | mit welcher das übrige die *Noten* des Herrn *Vice*-Capell-Meister Strunckens gezieret | wird ersetzen die Mängel meiner Feder. Lebe glücklich."

Den Inhalt der Oper giebt das Textbuch kurz in der deutschen Uebersetzung folgendermafsen an:

„*Antiope* Königin der *Amazonen* | nach bezwungenen vielen *Provinci*en | lenckete die Waffen gegen das *Euxini*sche Meer. *Hercules* gereitzet von *Euristheo* Könige von Athen | und andern schiffete in *Asiam*, und besiegete dieses Ungeheuer des weiblichen Geschlechts; So viel hat man aus der Historia | das übrige wird getichtet."

Das Personenverzeichnis lautet:

Interlocutori.

Antiope, Regina dell' Amazoni. (Sopran.)
Idaspe, Prencipe Scitico finto Celinda. (Sopran).
Osmondo } Fratelli Prencipi di Trabisonda (Bass)
Oronte } e prigionieri d' Anti?pe. (Sopran).
Aristo, Prencipe d'Efeso, finto Hermia Eunuco Moro. (Alt.)
Doride, sua sorella. (Alt.)
Ercole. (Bass.)

Teseo suo Compagno. (Alt.)
Ajace Cavallier Greco. (Ten.)
Lesbo servo d'Ercole. (Bass.)

Die Partitur hat sich in trefflichem Zustande erhalten und dürfte die einzige noch vorhandene sein, welche eine Opernarbeit Strunck's enthält. Weder Berlin, noch Hamburg besitzen meines Wissens Opernpartituren des Meisters. Leider lässt sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen, wie weit Strunck an der Komposition der Antiope beteiligt war. Inneren Gründen nach dürfte der 3. Akt von ihm sein.

Es liegt nicht in meiner Absicht eine Analyse der Oper zu geben; die seltene Partitur steht allen Forschern im Bereiche der Musikgeschichte gern zu Diensten.

Die Oper war übrigens in Dresden glänzend ausgestattet. Im ersten Auftritt, der „auf dem Markte von *Trapezunth*" spielte, erschien *Antiope* in einem Wagen, gezogen von 4 Pferden „mit *Osmondo* und *Oronte* an Ketten zu ihren Füfsen." Neben der damals berühmten Sängerin *Margherita Salicola* feierte *Rosana Santinelli*, welche mit 1500 Thalern jährlicher Besoldung engagirt worden war, aufsergewöhnliche Triumphe; sie scheint eine gefährliche Nebenbuhlerin der *Salicola* gewesen zu sein. Beide Sängerinnen waren übrigens die ersten Frauen, welche die Dresdner Bühne betraten. Herzog Ernst August von Hannover bat sich die *Santinelli* im Jahre 1690 von Johann Georg III. aus und dankte später (Hannover 27. Februar), dass „Dero *Cantatrice Rosana* auf hiesigem Theatro mit zu recitiren, und bei der Opera sich hören zu lassen," Erlaubnis erhalten hat. Die Sängerin hatte in Hannover gefallen, wenigstens schreibt Ernst August, dass er nicht anstehe, „vermeldete *Rosana* mit dem bestendigen Gezeugnifs Ihrer Bey Uns sowoll, als durchgehends allhier meritirten, und sich zu wege gebrachten approbation zu begleiten."

Stefano Pallavicini, der nach jetzigen Begriffen gewissermafsen die Stellen eines Hofdichters, Dramaturgen und Regisseurs in einer Person verwaltete, war den 31. März 1672 zu Padua geboren und zu Salo im Collegium der P. P. Somaschi erzogen worden. Der Knabe machte solche Fortschritte, dass er bereits im Alter von 10 Jahren in der Philosophie disputirte. Nach beendetem Studium ging er mit seinem Vater nach Dresden (1686), wo er, erst 16jährig, bereits obige Anstellung fand und seine erste Oper „*l'Antiope*" dichtete. Nach dem Tode Johann Georg III. kam er in Dienste Johann Wilhelm's, Churfürsten von der Pfalz, als Hofpoet und Secretair; nach dessen Tode (1716) um 1718 in gleicher Eigenschaft wieder nach Dresden,

wo er 1742 starb. Unter seinen vielen Werken wird besonders eine Uebersetzung des Horaz gerühmt. (Opere del Signore Stefano Benedetto Pallavicini. Venezia 1744. T. 1.)

Unter A. und B. folgen nun die Bestallungen Strunck's und Pallavicini's, welche einen nicht uninteressanten Beitrag zum höfischen Musik- und Theatertreiben der damaligen Zeit bieten dürften.

A.

Bestallung

Vor den *Vice-Capellmeister Nicolaum Adam Struncken*

An Christian Ritters Stat.

Von Gottes Gnaden, Wir Johann Georg der Dritte, Herzog zu Sachfsen, Jülich, Cleve und Berg etc. Churfürst etc.

Urkunden und bekennen, dass Wir Unsern lieben getreuen, *Nicolaum Adam Struncken*, zu Unserm *Vice-Capell*-Meistern und Cammer-*Organisten* angenommen und bestellet, Thun das auch hiermit und in Krafft dieses Briefes, dergestalt und also, dass Uns er getreu, hold und dienstwärtig seyn, Unsere Ehre, Nutz und Frommen, nach seinem besten Vermögen schaffen und befördern, Hingegen Schimpf, Schaden und Nachtheil, soviel an ihm, warnen, irenden und vorkommen, In Sonderheit bey denen Verrichtungen so zu Unser *Capelle* gehören, sich fleifsig einzufinden und davon nichts zu verabsäumen, auf Unsers Capellmeisters *Christophori Bernhardi*, an den nächst dem Ober Hoff-Marschall etc. und Hoff-Marschall etc. er verwiesen, Anordnung, sowohl in der Kirchen und bey wehrenden Gottesdienst, als bey der Tafel, mit seinen eigenen und anderen *Compositionen* die *Music* zu bestellen und zu *dirigiren*, wie auch, wenn der Capellmeister selbst gegenwärtig bey der Taffel, ingleichen bey *Comedien*, *Operen* und wo es nöthig mit *Instrumental*-Sachen aufzuwartten, Fürnehmlich und ordentlich aber an denen Fest- und Sonntagen nach Erfordern die Grofse oder Kleine *Orgel*, *item* bey der Taffel oder wo es sonst nöhtig, das Kleine *Clavi Cimpel* zu *tractiren*, Und da der Hoff-*Organist* wegen Unpäfslichkeit, oder anderer unvermeidlicher Verhinderungen halber nicht aufwarten könnte, damit bey dem Gottesdienst kein Mangel sey, in denen Wochen-Predigten und *Vespern* die *Orgel* zu schlagen schuldig, auch ohne Vorwissen des Capellmeisters, der es gleichwohl den Ober-Hoff-Marschall, oder Hoff-Marschall anzumelden, aus der *Residenz* nicht zu verreisen gehalten seyn soll. Damit aber in der obgedachten Bestellung und *Direction* der *Music* oder sonsten er nicht verhindert und ihm mit Widersetzlichkeit oder in andere Wege keine Hindernüs von denen zu

Unser Capelle gehörigen Bedienten gemachet werden, Sollen Sie alle, aufser dem *Notisten*, welcher allein dem Capell-Meister zur Erleichterung verordnet, und von ihm genugsame Verrichtung zu gewartten hat, Ambtswegen an den *Vice-Capell*-Meister verwiesen seyn, Und er im Uebrigen thun, was einem getreuen Diener gegen seinen Landes Fürsten und Herrn eignet und gebühret. Welchem allen also nachzukommen, er angelobet, Eydlich beschworen und zu mehrerer Versicherung einen Schriftlichen *Revers* aufsgestellet hat.

Hingegen und damit er dieser seiner Verrichtung mit desto befserm Fleifse vorseyn könne, Wollen Wir ihme vom *Quartal Luciae* verwichen 1687 anzurechnen, aus Unser Renth-Cammer, Jährlichen über Haupt vor alles und jedes Fünf Hundert Thaler, zu denen gewöhnlichen *Quatember* Zeiten gegen Quittung reichen lassen.

Urkündlichen haben Wir diesen Bestallungs-Brief eigenhändig unterschrieben und Unser Cammer *Secret* fürzudrücken befohlen. So geschehen und gegeben zu Dresden am 26. *Januarij*, nach Christi, Unsers einigen Erlösers und Seeligmachers Geburth, im 1688sten Jahre.

B.

Nachdem der Durchlauchtigste Churfürst zu Sachsen und Burg-Graf zu Magdeburgk etc. mein gnädigster Herr, Sich gnädigst erkläret, des unlängst allhier verstorbenen Italiänischen Capellmeisters *Carlo Pallavicini* Sohn, *Stephano Pallavicini*, umb dessen guten Geschickligkeit und seines Vaters geleisteten unterthanigster Aufwartung willen, dergestalt zum Poeten in der Italiänischen Sprache Bestellen zu lassen, dafs auf Höchstgedachter Sr. Chur-Fürstl. Durchl. gnädigsten Befehl, und fernerer Anordnung Deroselben Ober-Hoff-Marschalls oder Marschalls, ingleichen des Cämmerers, so offt es gnädigst verlanget wird, Italiänische *Operen* von guter *Invention* und zierlichen darzu schicklichen Redens-Arten, nach seinen besten Verstande und Vermögen, verfassen, auch immer mehr und mehr darinnen zur *perfection* zugelangen möglichstes *Studium* anwenden und nicht allein zu besserer Beförderung von allen entworffenen Handlungen und darinnen abgetheilten Vorstellungen jedesmal mit dem Chur-Fürstl. Capell- und *Vice*-Capellmeister, an welche er hierdurch zugleich angewiesen wird, zeitlich und öffters, damit Sie in der *Compositon* sich darnach achten können, *communiciren* und alles reiflich überlegen, ohne Noth und Ausdrücklichen Chur-Fürstl. Befehl in denen von gedachten Capell- oder *Vice*-Capellmeister albereit in gehörige *Composition* gesetzten Handlungen und Vorstellungen keine sonderliche Verän-

derungen vornehmen, weniger selbigen der *Composition* halber *difficultäten* erregen, sondern auch umb alles zusammen wohl übereinstimmend zu machen, mit Dero Vorwissen und Gutbefinden, die *Machinen*, Verwandlungen und was zu *plausibler* und Lobwürdiger Vorstellung der *Operen* allenthalben erfordert wirdt, denen Mahlern, Tischlern und anderen Handwerks-Leuten wohlbedächtig angeben, der *Praesentanten* bey denen *Probationen* alles deutlich und eigentlich *imprimiren* und durch bescheidentliche Zuredung, Sie zu Beobachtung aller umbstände anfrischen, bey der Würklichen *Praesentirung* alle *Fauten* durch möglichste Vorsichtigkeit abwenden, und also an Fleifs und unverdrossener Vorsorge nichts ermangeln lassen, damit die gnädigste Herrschafft sowohl satsames Vergnügen als bey hohen Verständigen und zumahl frembden Zuschauern Ruhm und Ehre vor die grofsen angewendeten Kosten erlangen mögen."

Vor welche unterthänigste Auffwartung offthöchstgedachte Sr. Churfürstl. Durchl. Ihm Fünf Hundert Rthlr. dieses orths gangbare Münze Jährlicher Besoldung und vor alles und jedes ohne alle fernere *Praetension* gnädigst verwilligt und versprechen lassen.

So wird Deroselben hochbestallten Cammer *Directoren* und Räthen, auch Land-Renthmeistern, solches zur Nachricht dienstlich vermeldet und erinnert Sie wollen vorbedeuteten *Pallavicini* förderlich in Pflicht nehmen und ihm eine schriftliche Bestallung gegen gewöhnlichen *Revers* von *Quartal Reminiscere* Eintausend Sechs Hundert Acht und Achtzigsten Jahre an, ausfertigen lassen.

Signatum Dresden, den 24. February 1689.

Derer Herren Cammer *Directorn* und Räthe, auch Land-Renthmeisters dienstwilligster

Friedrich Adolph von Haugwitz.

Die Salzburger Musik-Kapelle um 1757.

Marpurg verzeichnet in seinen Historisch-Kritischen Beyträgen, 3. Bd., p. 183 die Mitglieder der hochfürstlich erzbischöflichen Musikkapelle in Salzburg und fügt jedem Mitgliede einige Bemerkungen bei, die teils biographisch, teils die Leistungen kritisirend sind. Das Meiste ist allgemein bekannt, doch Einiges weniger beachtet, was uns gerade manchen erwünschten Aufschluss giebt. So heifst es Seite 184: „Hr. Caspar Cristelli, aus Wien in Oesterreich, ist Violoncellist und ein grofser Meister in Accompagnement. Er unter-

scheidet sich auch von vielen Hrn. Violoncellisten in der Kunst den guten Ton stark und vollkommen, jedoch auch rein und rührend aus dem Violoncell recht heraus zu ziehen, und mannhaft, nicht aber, auf Bratschenart, jung vorzutragen.“ Und auf Seite 188: „Herr Jacob Anton Marschall, aus Pfaffenhofen in Bayern (Violoncellist), legt sich sehr auf das Accompagnement, in welchem er, durch die Anweisung des Hrn. Cristelli, sich immer vollkommener bildet, und mit demselben wechselweis das Accompagnement versiehet. Er spielt auch eine gute Violine.“

Aus meiner frühesten Jugend kann ich mich entsinnen, dass in Breslau bei Aufführungen von Oratorien im Concertsaale, bei denen ich als Sopranist im Chor mitwirkte, die Recitative von einem Violoncellisten aus der Generalbass-Stimme begleitet wurden und zwar, indem er während der Pausen, welche der Sänger machte, ein oder mehrere Accorde in kurzen Strichen spielte. Beim Tod Jesu von Graun dagegen, der in der Kirche aufgeführt wurde, spielte der Organist den Generalbass. Die oben mitgeteilten Stellen beweisen uns, dass schon 1757 der Violoncellist den Generalbass zu spielen hatte.

Etwa in den Jahren 1844—1847 gab man das Accompagnement auf dem Violoncell in Breslau auf und übergab es einem Flügelspieler (heute Pianist genannt). Man wählte z. B. bei der Aufführung von Haydn's Schöpfung keinen Geringeren als Adolph Hesse, den berühmten Orgelspieler, der aber als Begleitung weiter nichts als einige magere Accorde wählte. Man kann wohl sagen, dass durch die Uebertragung des Generalbass-Spieles auf den Violoncellisten, dasselbe seinen Wert verlor und damit die Kunstfertigkeit ausstarb. Im Jahre 1854 wurden im kgl. Opernhause zu Berlin die Secco-Recitative im Don Juan von Mozart noch mit dem Violoncell begleitet.

Nachträglich fällt mir ein Bericht in einer älteren Zeitschrift in die Hand, der hierüber die wünschenswerteste Auskunft giebt. In der Leipziger Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1804 (6. Jahrg. S. 221) heifst es in einem Briefe über den Musikzustand in Manheim bei Besprechung der Aufführung von Haydn's Jahreszeiten: „Die Recitative wurden auf eine mir bisher unbekannte Art ausgeführt. Wer kennt nicht die treffliche Wirkung eines solchen Recitativs mit blos beziffertem Basse, wo die Grundtöne auf dem Violon angeschlagen und die vorgeschriebenen Intervalle in Doppelgriffen auf dem Violoncell dazu angegeben werden! Diesem letztern Geschäft ist nun,

aufser Herrn *P. Ritter**), keiner der hiesigen Violoncellisten gewachsen: und dieser einzige war mit Taktschlagen beschäftigt. Das Resultat davon war also, dass nur die Grundtöne von dem Kontrabasse allein angegeben, die Intervalle aber hinweg gelassen werden: und so wurde denn eine Art Duett, zwischen Singstimme und Kontraviolon daraus. Hätte sich der Mangel eines Violoncellisten nicht durch Herrn *Ritter* selbst, welcher ohnehin vor dem Klavier steht, um den Sängern den Ton und vielleicht die Akkorde, jedoch für das Ohr des Zuhörers nicht vernehmlich (sic?), anzugeben, und der selbst ein fertiger Klavierspieler sein soll, auf einem guten Fortepiano, immer mit mehr Erfolge ersetzen lassen, als von dem gänzlichen Auslassen der Intervalle erwartet werden kann?"

Auf Seite 187 heifst es im Marpurg weiter: „Organisten und Cembalisten. Hr. Anton Cajetan Adelgasser, von der Insel in Bayern, spielt vernünftig, schön und meistens cantabel. Er ist nicht nur ein guter Organist, sondern auch ein guter Accompagnist auf dem Flügel. Beides hat er dem Hrn. Capellmeister *Eberlin* zu verdanken, von dem er auch die Regeln der Setzkunst erlernet hat." Das Generalbass-Spielen, welches stets unter dem Wort „Accompagnement" gemeint ist, wurde also auch damals bei verschiedenen Gelegenheiten von verschiedenen Instrumentisten verlangt.

Cristelli, Leopold Mozart und Ferdinand Seidl, waren Hofkomponisten, spielten aber in der Kapelle auch ihre Instrumente und heifst es Seite 186 von ihnen „die 3 Hrn. Hofkomponisten spielen so wohl in der Kirche als in der Kammer auf ihren Instrumenten, und haben, wechselweis mit dem Herrn Capellmeister (damals *Ernst Eberlin*) jeder eine Woche die Direction der Musik bei Hofe, wo denn auch von dem, der die Woche hat, lediglich die ganze Musik abhanget, da er, nach Belieben, seine eigenen oder fremde Stücke aufführen kann."

Die Kapelle bestand nebst allen Bedienenden aus 99 Personen: 1 Kapellmeister, 1 Vice-Kapellmeister, 3 Hofkomponisten, 3 Organisten und Cemballisten, 10 Violinisten, 2 Bratschisten, 2 Violoncellisten, 4 Fagottisten, 4 Posaunisten, davon sind drei Stadtmusikanten und werden vom „Stadtthürmermeister" gestellt, 3 Oboisten und Flötisten, 2 Waldhornisten. An Solosänger: 4 Sopranisten (Castraten) und 4 Bassisten. An Chorsänger: 2 Chorregenten, 3 Altisten (Falsetisten), 8 Tenoristen und 8 Bassisten. Ferner gehören

*) Peter Ritter, ausgezeichneter Violoncellist und Direktor der Kapelle.

hierzu die Choralisten (werden diejenigen genannt, welche die liturgischen Gesänge singen): 1 Alt-Falsetist, 3 Tenoristen und 4 Bassisten. Von diesen müssen Viere den Violon (das ist der Contrabass) spielen können, da einer von ihnen stets bei der kleinen Orgel beschäftigt wird. Zum Chore gehören auch die 15 Kapellknaben, die im sogenannten Kapellhause wohnen und daselbst ihre wissenschaftliche und musikalische Erziehung erhalten. Es heifst in dem Bericht: „sie werden nicht nur mit aller Kleidung, Speis und Trank vom Hofe aus versehen und haben ihren eigenen Koch und Hausbedienten, sondern sie werden auch von den besten Meistern der Kapelle auf Kosten des Hofes im Figural- und Choralgesange, auf der Orgel, der Violine und auch in der welschen Sprache unterwiesen".

Das Folgende teile ich wörtlich mit, da es uns einen Einblick in die damalige Aufstellung des Chores in der Kirche giebt, wie sie wohl schon in früheren Jahrhunderten Gebrauch war. „Die hochfürstl. Domkirche hat hinten (also gegenüber vom Hauptaltar) beim Eingang der Kirche die grofse Orgel, vorn (das ist in der Nähe des Hauptaltars) beim Chor 4 Seitenorgeln, und unten im Chor (das ist der eingegitterte Raum vor dem Hauptaltar) eine kleine Chororgel, wobei die Chorsänger sind. Die grofse Orgel wird bei einer grofsen Musik nur zum Praeludiren gebraucht, bei der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten etc. und auf den beiden anderen Seitenorgeln sind die zwei Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chorogel und Violon spielen, wenn es völlig (heifst wohl „tutti") gehet, mit. Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehöret."

Die oben erwähnten zwei Trompeterchöre bestehen aus 12 Trompetern und 2 Pauker. Ueber Johann Baptist Gesenberger, Obertrompeter, aus Bayern, heifst es Seite 196: „Er ist ein trefflicher Trompeter, der sich sonderlich in der Höhe durch die aufserordentliche Reinigkeit, durch die Geschwindigkeit in Läufen und durch einen guten Triller sehr berühmt gemacht hat." Ueber Caspar Köstler, aus der Pfalz, Hof- und Feldtrompeter, liest man eben dort: „Es ist ein Schüler des so sehr berühmten seel. Herrn Heinisch in Wien; giebt der Trompete einen feinen gar angenehmen singbaren Ton; hat eine gute Art des Vortrages und man höret seine Concerten und Solos mit vielem Vergnügen." — Ihre

Trompeten waren die lang gestreckten, wie wir sie noch auf Abbildungen oder an den Prospecten von alten Orgeln, von Engeln geblasen, sehen. Händel und Bach verwendeten sie in ihren Werken, wie wir heute die Clarinette gebrauchen und nach obiger Beschreibung waren sie eben fähig einen feinen gar angenehm singbaren Ton, verbunden mir grofser Leichtigkeit in der Beweglichkeit des Tones, hervorzubringen. Die Trompeter und Pauker mussten auch Violine spielen können „wie sie denn bey starken Musiken bei Hofe alle erscheinen, und die zweyte Violine oder Viola mitspielen müssen." Zur Kapelle gehörten aufserdem noch ein Orgelmacher und ein Lauten- und Geigenmacher, „diese beyden müssen allezeit zugegen seyn und die Instrumente in gutem Stand erhalten". Den Schluss bilden acht Musikdiener oder sogenannte Calcanten. *R. E.*

Die Quellen zur Entstehung der Oper.

Der 10. Band der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, der soeben ausgegeben ist, enthält den 1. Teil der Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Er umfasst die Einleitung, zwei geistliche Spiele älterer Zeit, Caccini's Euridice, Gagliano's Dafne und Monteverde's Orfeo. Die drei letzten Werke umfassen den Drucktiteln nach die Zeit von 1600 bis 1609, enthalten also die ältesten Opernversuche, d. h. theatralisch-musikalische Darstellungen im „stile rappresentative", wie sie die damalige Zeit nannte.

Peri's Euridice, die den Vorrang vor Caccini's Euridice hat, ist deshalb nicht gewählt, weil sie in einem Neudruck von G. G. Guidi in Florenz vorliegt und die älteste Oper von Monteverde, die Ariadne, ist bisher noch in keinem Exemplar wieder aufgefunden worden.

Obige Einleitung enthält auch eine gedrängte Wiedergabe der Dedicationen und Vorreden, welche sich in den gedruckten ersten Opernversuchen finden. Ich hätte gern eine wörtliche Uebersetzung derselben gegeben, doch fand ich Niemanden, der sich dieser schwierigen Aufgabe unterzog. Da mache ich neuerdings die Entdeckung, dass diese Aufgabe bereits in einem gedruckten aber wenig gekannten Buche gelöst ist. Wenig gekannt und beachtet, weil es ein Sammelsurium der verschiedenartigsten Materien enthält: Musikgeschichtliches, Kritisches, Philosophisches, Bibliographisches und von einem Manne herrührt, der, reich begabt, aber in keinem

Fache ausgelernt, schliefslich zur Zeitungsschreiberei griff. Es ist Dr. Ernst Otto Lindner. Neben seinem Vielwissen war er auch ein Sprachgenie. Er las als Redacteur der Vossischen Zeitung sämtliche ausländischen Zeitungen. Ich hatte oft Gelegenheit seine reiche Begabung zu bewundern und die schlechte Oekonomie mit seinen Geistesgaben zu bedauern.

Obiges Buch trägt den Titel: *Zur Tonkunst* und erschien 1864 in Berlin bei Guttentag (8°, 378 Seiten). Dort findet sich im ersten Artikel: *Die Entstehung der Oper*, eine wörtliche Uebersetzung aller jener wichtigen Vorreden (mit Hinweglassung der Dedicationsförmlichkeiten und nichtigen Untertänigkeits-Bezeugungen) der ersten gedruckten Opernversuche. Zum Nutzen der Sache drucke ich jene Uebersetzungen hier wörtlich ab. Sie werden, verbunden mit den Partituren und meiner Darstellung, gewürzt mit Ambros' brillanten Essais im 4. Bande seiner Geschichte der Musik, das klarste Bild jener Periode in der Musikgeschichte geben.

Jacopo Peri lässt seiner „Le Musiche" von 1600 (Florenz bei G. Marescotti) folgendes Vorwort vorangehen:

„Bevor ich Euch (wohlwollende Leser) diese meine neue Musik übergebe, habe ich es für schicklich erachtet, Euch davon Kenntnis zu geben, was mich dazu gebracht hat, diese neue Gesangsart aufzufinden, da von aller menschlichen Thätigkeit ein vernünftiger Grund, Ursprung und Quelle sein soll; und wer einen solchen nicht anzugeben vermag, lässt leicht glauben, dass er auf's Ohngefähr hin zu Werke gegangen. Obgleich Signor Emilio del Cavaliere eher als irgend ein anderer, soviel ich weifs, mit bewundernswerter Erfindung unsere Tonkunst uns auf der Scene hat hören lassen, gefiel es nichtsdestoweniger den Herren *Jacobo Corsi* und *Ottavio Rinuccini* (um das Jahr 1594), dass ich, dieselbe in anderer Weise anwendend, die von Sign. Ottavio verfasste Fabel der Dafne in Musik setze, um eine einfache Probe davon zu geben, was der Gesang unserer Zeit vermöge. Nachdem ich daher gesehen, dass es sich um dramatische Poesie handle und dass also durch den Gesang die Rede nachgeahmt werden solle (und ohne Zweifel hat man nie singend geredet), war ich der Ansicht, dass die alten Griechen und Römer (welche nach der Meinung Vieler auf der Scene die Tragödien durchaus sangen), sich einer Betonung bedient haben, welche hinausgehend über die des gewöhnlichen Sprechens um so viel unter das melodische Singen hinabging, dass sie ein Mittleres darstellte; und dies ist der Grund, weshalb wir in diesen Dichtungen den Jambus angewandt sehen,

der nicht gleich dem Hexameter sich erhebt, aber doch über die Grenzen gewöhnlicher Reden hinausgeht. Daher liefs ich jede andere bisher gehörte Gesangsart bei Seite, gab mich gänzlich der Aufsuchung der Nachahmung hin, welche solchen Dichtungen gebührte, und zog in Betracht, dass diejenige Betonung, welche die Alten dem Gesange eigneten, und die sie diästematisch nannten (gleichsam gezogen und gehalten), zum Teil beschleunigt werden und einen gemäfsigten Lauf nehmen könne zwischen den gehaltenen und langsamen Bewegungen des Gesanges und den behenden und schnellen des Redens, und dass sie sich meinem Vorhaben anpassen könne (wie auch die Alten sie anpassten, wenn sie Poesien und heroische Verse lasen), indem sie sich der Betonung der Rede näherte, die jene die fortgehende nannten: was auch unsere Modernen (wenn auch vielleicht zu anderm Zwecke) in ihren Musikstücken gethan haben. Auch bemerkte ich, dass in unserer Redeweise einige Worte so betont werden, dass sich darauf Harmonie gründen lässt, und dass man im Laufe der Rede durch viele andere hindurchgeht, die nicht betont werden, bis man zu einem andern kommt, welches der Bewegung einer neuen Konsonanz fähig ist. Ich gab nur Acht auf diese Weisen und Accente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und ähnlichen Dingen bedient, liefs den Bass sich ihnen gemäfs bewegen, bald mehr, bald weniger, je nach den Affecten, und hielt ihn fest durch die guten und falschen Proportionen, bis die Stimme des Redenden, durch verschiedene Noten hindurchgehend, dahin kam, was im Reden gewöhnlich betont, einem neuen Zusammenklang die Bahn öffnet. Und dies nicht allein, damit der Lauf der Rede das Ohr nicht verletze (gleichsam stolpernd im Begegnen der angeschlagenen Saiten, der zu gehäuften Zusammenklänge) oder gewissermafsen zur Bewegung des Basses zu tanzen scheine, zumal bei traurigen und ernsten Dingen, während fröhlichere naturgemäfs lebhaftere Bewegung erfordern, — sondern auch damit der Gebrauch der falschen [durchgehenden] Tonverhältnisse, jenen eingebildeten Vorzug vermindere oder verderbe, der sich an die Notwendigkeit knüpft, jede Note zu betonen, was zu thun die antiken Tonstücke vielleicht weniger nötig hatten. Und daher (wenn ich auch nicht versichern möchte, dass so der bei den griechischen und römischen Stücken angewandte Gesang gewesen sei), habe ich geglaubt, dass dies der Gesang sei, den allein uns unsere Musik geben kann, indem sie sich nach unsrer Sprache richtet. Nachdem ich daher jenen Herren meine Ansicht zu Gehör gebracht, setzte ich ihnen diese

neue Singart auseinander, und sie gefiel ungemein, nicht nur dem Sign. Jacob, der schon sehr schöne Gesänge für jenes Stück gesetzt hatte, sondern auch dem Signor *Pietro Arozzi*, dem Sign. *Francesco Cinni* und vielen anderen einsichtsvollen Edelleuten (denn unter dem Adel blüht gegenwärtig die Tonkunst), wie auch jener berühmten Sängerin, welche die Euterpe unsrer Zeit genannt werden kann, der Signora *Vittoria Archilei*, welche meine Tonstücke stets ihres Gesanges für würdig erachtet hat, indem sie dieselben nicht nur mit jenen Trillern und langen einfachen und doppelten Schnörkeln *(giri de voce)* schmückte, die ihr lebhafter Geist jeden Augenblick findet, mehr um den Gebrauch unsrer Zeit zu gehorchen, als weil sie glaubt, dass in ihnen die Schönheit und Stärke unseres Gesanges bestehe, — sondern auch mit jenen anmutigen Verzierungen, die man nicht niederschreiben kann, und die, sind sie aufgeschrieben, aus der Schrift nicht gelehrt werden können. Es hörte und empfahl sie Mr. *Giambattista Jacomelli*, der in allen Teilen der Tonkunst ausgezeichnet, seinen Beinamen gewissermafsen mit der Violine getauscht hat, auf der er bewundernswert ist. Während drei hinter einander folgender Jahre, in denen sie im Carneval auftrat, wurde sie mit höchstem Vergnügen gehört, und von allen Anwesenden mit allgemeinem Beifall empfangen. Aber gröfseres Glück hatte die gegenwärtige Euridice, nicht weil diese Herren und andere tüchtige Männer, die ich genannt, und überdies Graf *Alfonso Fontanella* und Sign. *Orazio Vecchi*, vorzügliche Zeugen meines Gedankens, sie vernommen, sondern weil sie vor einer so grofsen Königin, so vielen berühmten Fürsten Italiens und Frankreichs aufgeführt und von den ausgezeichneten Musikern unsrer Zeit gesungen wurde, von denen Sign. *Francesco Rasi*, ein edler Aretiner, den Amyntas vorstellte, Sign. *Antonio Brandi* den Arcetro, und Sign. *Melchior Palantrolli* den Pluto; und hinter der Scene wurde von Männern gespielt, die durch vornehme Abkunft und ausgezeichnete musikalische Kunst hervorragen: Sign. Jacopo Corsi, den ich so oft genannt, spielte ein Clavicembalo, Signor Don Garzia Montalvo eine Chitarrone, Mr. Giambattista del Violino [*Jacomelli*] eine grofse Lira, und Mr. *Giovanni Lappi* eine grofse Laute. Obgleich ich das Werk ganz so gemacht hatte, wie es gegenwärtig an's Licht tritt, machte doch *Giulio Caccini* (genannt Romano), dessen hoher Wert der Welt bekannt ist, die Gesänge der Euridice, einige des Hirten und der Nymphe aus dem Chore, und der Chöre „*Al canto, al Ballo*“, „*Sospirate*“ und „*Poiche gl' eterni Imperi*“ und das, weil dieselben von Personen, die von

ihm abhingen, gesungen werden sollten. — Diese Gesänge liest man in der von ihm komponirten und gedruckten Oper, nachdem diese meinige vor der allerchristlichsten Königin aufgeführt worden. Nehmt dieselbe daher gütig auf, freundliche Leser, und obgleich ich mit dieser Art nicht bis dahin gekommen bin, wohin es mir möglich schien zu gelangen (indem die Rücksicht auf die Neuheit meinem Laufe Zügel anlegte), lasst sie Euch gefallen; vielleicht werde ich bei anderer Gelegenheit etwas Vollendeteres zeigen können, doch glaube ich indes genug gethan zu haben, indem ich andern den Weg öffnete, um auf meiner Spur zu dem Ruhme zu schreiten, wohin es mir nicht gegeben ist, zu gelangen. Und ich hoffe, dass der Gebrauch der durchgehenden Noten, wenn sie ohne Zagen discret und rechtzeitig gesungen und gespielt werden (da sie so vielen und so bedeutenden Männern gefallen haben), Euch nicht unangenehm sein wird, besonders in den mehr traurigen und ernsteren Gesängen des Orpheus, des Arcetro und der Dafne, welche von Jacopo Giusti, einem zucchesischen Knaben, mit vieler Anmut dargestellt wurde. Lebet wohl!"

In demselben Jahre veröffentlichte auch Giulio Caccini seine Euridice und gab ihr folgendes Vorwort mit:

„Sie werden darin jenen repräsentativen Stil wiedererkennen, den ich vor vielen Jahren, wie Sie wissen, in der Ecloge des Sanazzaro: *Iten' all' ombra de gli ameni* gebrauchte, sowie in andern meiner Madrigale aus jener Zeit: *Perfidissimo Volto, — Vedro' il mio Sol, — Dovrò dunque morire* — und ähnlichen. Es ist dies jene Manier, von der Sie mit vielen andern edlen Kunstverständigen in den Jahren, da Ihre Gesellschaft in Florenz blühte, behaupteten, dass die alten Griechen bei der Darstellung ihrer Tragödien und andrer Stücke unter Anwendung des Gesanges sich derselben bedient hätten. Es stützt sich demnach die Harmonie der in vorliegender Euridice Recitirenden auf einen continuirlichen Bass, bei dem ich die Quarten, Sexten, Septimen, notwendigere grofse und kleine Terzen bezeichnet habe, indem ich im Uebrigen die *Anwendung der Mittelstimmen* an gehöriger Stelle dem Urteil und der *Kunst des Spielenden überlasse.* Die Bassnoten habe ich einigemal gebunden, damit nicht beim Durchgehen der vielen Dissonnanzen, die dabei vorkommen, die Saite wieder angeschlagen und das Gehör beleidigt werde. In der Art des Gesanges habe ich mich einer gewissen Ungebundenheit *(sprezzatura)* bedient, von der ich glaube, dass sie etwas Edles hat und sich mehr der natürlichen Sprache nähert.

Auch habe ich das Zusammentreffen zweier Oktaven und zweier Quinten nicht vermieden, wenn zwei Soprane mit andern Mittelstimmen singend Passagen machen, indem ich glaubte, nichts desto weniger mit ihrer Schönheit und Neuheit ein gröfseres Vergnügen hervorzurufen, und hauptsächlich weil ohne diese Passagen alle Stimmen von solchen Fehlern frei sind.“ Es sei, fährt er fort, anfänglich seine Absicht gewesen, bei dieser Gelegenheit an die Leser eine Abhandlung über die edle, bessere Gesangskunst*) zu richten, unter Beifügung der von ihm erfundenen neuen Manier von Passagen und Verdopplungen, welche die berühmte Sängerin *Vittoria Archilei* beim Singen seiner Werke anbringe, da es aber einigen seiner Freunde, deren Stimme er zu beachten habe, gegenwärtig nicht geeignet erschienen, habe er sich dies für eine andere Gelegenheit aufgehoben, so dass er zur Zeit nur die Genugthuung davontrage, der Erste gewesen zu sein, der solche Art von Gesängen dem Druck übergeben. Dieser Art seien auch alle seine früheren Musikstücke, die er schon vor mehr als funfzehn Jahren gemacht habe, da er dabei nie eine andere Kunst angewandt, als die Nachahmung des Ausdruckes der Worte (*l'imitazione de' sentimenti delle parole*), jene mehr oder weniger ausdrucksvollen Saiten anschlagend, die sich mehr für jene Zierlichkeit *(grazia)* zu eignen schienen, welche für den Gesang erforderlich sei. „Diese Zierlichkeit und Gesangsart ist, wie Sie mir oft bezeugt haben, in Rom allgemein als gut angenommen worden, und ich bitte Sie, mir Ihre Protektion zu erhalten, ein Schild, unter dem ich hoffe stets mich decken zu können und vor den Gefahren geschützt zu sein, die alle ungewöhnlicheren Dinge zu umgeben pflegen, indem ich weifs, dass Sie mir immer bezeugen können, dass meine Sachen einem grofsen Fürsten nicht missfällig gewesen sind, der, indem er Gelegenheit hat, alle guten Künste kennen zu lernen, am besten darüber nur urteilen kann; womit ich, Ihnen die Hand küssend, Unseren Herrn bitte, Sie glücklich zu machen.“

(Schluss folgt.)

Conrad Hagius von Hagen.

Newe Künſtliche, | Muſicaliſche **Intra-** | **den, Pavanen, Galliarden, Pas-** | **samezen, Courant** vnnd Vffzüg, zu 4. 5. | vnd 6. Stimmen darunder etliche Phantaſien oder Fugen mit 2. | vnd 3. Stimmen zu

*) Dieselbe erschien etwas später und ist von Kiesewetter in seiner Geschichte des weltlichen Gesanges, ihrem Hauptinhalte nach, mitgeteilt.

finden, welche von vnterſchiedenen **Authoren**, | Theils mit vnnd ohne Text, gar newlich **Componirt**, daß ſie mit | Menſchlicher Stimm vnnd auff Inſtrumenten füglich vnnd | liblich mögen gebrauchet werden, Jetzo zuſammen | **colligirt** vnnd mit ſonderm fleiß **corri-** | girt vnnd **publi**cirt. | Durch | **Conradum H.**, v. H., dieſer | zeit Gräflichen Holſteiniſchen, Schawenburgiſchen | vnd Sternbergiſchen etz. beſtellten Hoff-**Com-** | **ponisten** vnnd **Musicum.** | **ALTUS.** | Nürnberg, Gedruckt vnd verlegt bey | Abraham Wagenmann. | **CrVX DoMInI.** | (1617)

Altus in 4°, ohne Dedication. Register über 60 Nrn.: 1—15, 6stim. deutsche Lieder: 1. Recht so man acht und wol betracht. Nr. 16—30 Tänze zu 5 Stim. Nr. 31—52 Tänze zu 4 Stim. Nr. 53—54 Fugen zu 3 St. Nr. 55—60 Fugen zu 2 Stim.

Von anderen Komponisten sind folgende Nrn.:

Nr. 3. Horologio. (Aless.) Intr. 6voc. Man spricht was Gott zusammen fügt. (Durchweg nur die 1. Strophe vorhanden.)

Nr. 7. Horologio. Intr. 6v. Ich hab mir eine auserlesen.
„ 8. „ Intr. 6v. Sich da, mein Schatz auf Erden.
„ 10. „ Intr. 6v. Mir ist ein feins brauns Medlein.
„ 11. „ Intr. 6v. Fröhlich und frei, nit frech dabei.
„ 13. „ Intr. 6v. Ich spring u. sing, bin guter ding.
„ 21. Johannes Grabbe. Pavana 5voc.
„ 23. „ „ Pavana 5voc.
„ 30. David Thusius. Nun ist es kommen zum End, 5 v.
„ 36. Christoph Buel. Galliarda, 4voc.
„ 37. Johan Staden. Courant, 4 voc.
„ 38. Gregorius Huvver. Galliarda. 4voc.
„ 40. Gedeon Lebon. Galliarda, 4 voc.
„ 41. Del Biffi. Galliarda, 4voc.
„ 43. Tobias Hoffkuntz. An dir Music, Himlische. 4v. (4 Str.)
„ 52. Thomas Simpson. Paduan, 4voc.

Letztes Bl. das Portrait Hagius': „depictum Anno 1595." unten „1604". Umschrift: Conradus Hagius Rintelius, Aetati suae 45.

Kgl. Bibl. Berlin nur Altus.

Mitteilungen.

Anfrage. Antonio Maria Gasparo Sacchini soll nach allgemeiner Annahme den 7. oder 8. October 1786 gestorben sein im Alter von 52 Jahren. So liest man in allen Tonkünstler-Lexica, auch im Florimo. Nun finde ich aber in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, Leipzig, 2. Jahrg., vom Juni 1800, auf Seite 688 unter vermischten Nachrichten die Anzeige: „Vor einigen Monaten

starb zu Paris der berühmte Opernkomponist Sacchini, in hohem Alter. Die neueste Revolution im Reiche der französischen Musik hatte ihn zwar nicht in Vergessenheit, aber doch seinen alten Ruhm sehr ins Sinken gebracht.“ Unter diesem Sacchini kann kein anderer als der obige gemeint sein und da derselbe 1734 oder 1735 geboren ist, so stimmt auch die Angabe „in hohem Alter“, denn er war dann im Anfange des Jahres 1800 doch mindestens 65 Jahr alt, was man allenfalls schon als ein hohes Alter bezeichnen könnte. Wer im Stande ist aus alten Zeitungen des Jahres 1800 genauere oder übereinstimmende Nachrichten zu geben, der möge sie freundlichst der Redaction dieser Blätter zur Veröffentlichung übersenden.

* Man ist gewöhnlich der Meinung, dass Joseph Haydn einst in England sehr gefeiert wurde. Eine zeitlang war dies wohl auch der Fall und er brachte nicht nur grofse Ehren, sondern auch einen gefüllten Beutel nach Hause. Die Stimmung zu seinen Gunsten scheint aber bald bei einem Teile der damaligen Wortführer in England ins Gegenteil umgeschlagen zu sein, denn die Leipziger Allgemeine musikal. Zeitung vom 9. Juni 1802 (S. 602) schreibt: „Es gehört zur Bezeichnung der Stufe, auf welcher sich Londons Kunstliebhaber, Kunstgelehrte, Kritiker und Mäzene zur Zeit befinden; es giebt einen nicht uninteressanten Moment in der englischen Kulturgeschichte, was wir hier anzuführen haben, und darum führen wir es an — aber nicht nach der ausführlichen Darlegung der Sache, wie sie uns unser Korrespondent, mit zum Teil nur allzuthörigten und schmuzigen Belegen gegeben hat, sondern nur so kurz, als zur Erreichung jenes Zweckes nötig ist. Es ist nämlich in London jetzt Sitte ‚den Gott der schwerfälligen Deutschen‘, den Mann ‚der einen Namen führt, welcher sich wie die ganze Sprache seiner Nation nur von dieser aussprechen lässt‘ u. s. w., unsern würdigen Joseph Haydn, nicht nur in der — feinen Gesellschaft, sondern auch in Journalen und Brochüren zu verfolgen, und bald mehr, bald weniger grob ihn zu schmähen. In dem Packet Epigramme und armsdicker Witze in aller Form und von aller Art, die wir vor uns haben, ist auch nicht ein einziger nicht gemeiner und wirklich witziger Einfall — und wie wenig ist es doch verlangt, dass der, welcher einen grofsen Mann anfallen will, nur witzig sein solle! Dagegen ist desto öfter die Rede von plump gearbeiteter deutscher Flöte, sogar vom ‚deutschen Fiedler,‘ und dergleichen. Und warum das alles? Von Allen selbst zugestanden, einzig und allein darum, weil das Pariser Nationalinstitut *Haydn* zuerst unter seine Mitglieder aufgenommen und dem Engländer *Sheridan* vorgezogen habe — *Sheridan* ‚dies erste Genie, diesen gleich-einzigen Redner, Dichter, und (da sitzt es) dies Parlamentsmitglied‘. (Hierauf ergeht sich der Redacteur Fr. Rochlitz in scharfer Kritik gegen Sheridan und fährt dann fort): „Nachdem sich die Journale eine Zeit lang beeifert hatten, eins das andere zu übertrumpfen, trat endlich ein angesehener Kunstrichter in einem der entscheidendsten Blätter auf, untersuchte die Sache mit Ernst und sprach nun folgendes Resultat der englischen Kritik aus: ‚Das französische Nationalinstitut hat dadurch, dass es in der Wahl eines ausländischen Mitglieds für die Klasse der schönen Künste *Haydn* dem Herrn *Sheridan* vorzog, sich links benommen. Haydn ist zwar ein grofser Musikus; (wirklich?) aber die Musik ist ja doch nur eine Begleiterin der Dichtkunst, und soll nichts als diese mehr hervorheben. Einen Musikus an die Spitze der schönen Künste zu stellen ist ohngefähr dasselbe, als wenn man dem Weber, der die Leinewand, oder dem Tischler, der den Rahmen zu einem Gemälde gemacht hat, den

Preis reichen wollte, der allein dem grofsen Maler gebührt' — Punktum! — d. Redakt."

* Ferdinand Ries, der Schüler *Beethoven's*, sagt bekanntlich: *Beethoven* habe das Septett, opus 20, als Quintett arrangirt. Thayer sagt zwar Bd. 2 p. 184: Ries irrt hier, denn die veröffentlichte Bearbeitung rührt von Hofmeister her, bleibt aber den Nachweis schuldig. Die Leipziger Allgemeine musikal. Zeitung bringt in dem Intelligenz-Blatt Nr. IV in November 1802 folgende „Anzeige. Ich glaube es dem Publikum und mir selbst schuldig zu seyn, öffentlich anzuzeigen, dass die beyden Quintetten aus C- und Esdur, wovon das eine (ausgezogen aus einer Simphonie [op. 21] von mir) bey Herrn Mollo in Wien, das andere (ausgezogen aus dem Septett von mir Op. 20.) bey Hrn. Hofmeister in Leipzig erschienen ist, nicht Original-Quintetten, sondern nur Uebersetzungen sind, welche die Herren Verleger veranstaltet haben. — Das Uebersetzen überhaupt ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage (in unserem fruchtbaren Zeitalter — der Uebersetzungen) ein Autor nur umsonst sträuben würde; aber man kann wenigstens mit Recht verlangen, dass die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert, und das Publikum nicht hintergangen werde. — Dies um dergleichen Fällen in der Zukunft vorzubeugen. — Ich mache zugleich bekannt, dass ehestens ein neues Original-Quintett von meiner Komposition aus Cdur, Op. 29, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen wird.

Ludwig v. Beethoven."

* *Konradin Kreutzer's* hundertjähriger Geburtstag wurde am 22. November zu Berlin vom Mohr'schen Männergesangverein gefeiert und zeigte hierbei der Dirigent an, dass die bisherige Annahme: Kreutzer sei 1782 geboren, falsch sei. Das Kirchenbuch in Messkirch auf dem Schwarzwalde in Baden nennt den 22. November 1780 als Geburtsjahr Kreutzer's. Attestirt vom erzbischöflichen Stadtpfarramt, gezeichnet Sayer. Die Vossische Ztg. Nr. 324, 2. Beilage, bringt eine Biographie nebst Berichtigung.

* Die ersten *Pianinos*, von dem Erbauer *Dittanaklassis* oder aufrechtstehende Pianoforte" genannt, erfand und baute der Wiener Instrumentenmacher Müller, 1803. Abbildungen davon finden sich in der Leipziger Allgem. mus. Ztg. 5. Jahrg. 1803 S. 867.

* Nachfolgendes Concert-Programm scheint die Ausgeburt eines Witzboldes zu sein, und doch giebt es die nackte Thatsache, geschehen im Jahre 1802 in der Kaiserstadt Wien, der Wohnstätte unserer grofsen Meister und wird mitgetheilt von der Leipziger Allgem. mus. Zeitung im 4. Jahrgange S 494. Es trägt die Ueberschrift „Grofse musikalische Akademie der seltenen musikalischen Familie des *Bohdanowicz*. Wien den 8. April 1802" und lautet: „Eine Violinsonate, genannt Les premices du monde, welche nur auf einer einzigen gewöhnlichen Violin von 3 Personen mit 12 Fingern und 3 Violinbögen gespielt wird. — Eine Arie, welche Josepha, mit sehr starken Variationen und Passagen, die dem geneigt horchenden Publiko sein Staunen entlocken werden. Rareté extraordinaire de la Musique. Ein Andantino mit 4 Variationen auf ein Fortepiano für 4 Personen gesetzt, das ist, für 8 Hände oder 40 Finger, welches durch die 4 leiblichen Schwestern der Familie Bohdanowicz ausgeführt wird. — Europens Erstling, ein Original-Terzett-Concert, welches mit 3 Naturinstrumenten ausgeführt wird, die in der natürlichen musikalischen Sphäre den 2ten Rang einnehmen, wovon das Singen im ersten und das Pfeifen im zweiten Range sich verhält. Dieses ernsthafte grofse Terzettkonzert bestehet aus 265 Viertelnoten, be-

gleitet vom ganzen Orchester mit Trompeten und Pauken, hat 6 gröfsere und kleine Solos; davon führen meine älteren drei Söhne die Principalstimmen. Ihre Soli bestehen fast aus allen Arten Passagen, Ligaturen, Staccato, Trillern, Manieren etc. Besonders zeichnet sich die Cadenz davon mit 3stimmigen Trillern aus. — Ein doppeltes Original a Quadro, welches aus 120 Takten bestehet, betitelt Non plus ultra, wird von meinen 4 Töchtern gesungen und von mir selbst, sammt meinen 3 älteren Söhnen, folglich von 4 Personen mit 4 Violinbögen und 16 Fingern auf einem einzigen Violin-Griffbrett gespielt werden. — Zwischen der ersten und zweiten Abtheilung der Akademie wird eine Vocalsinfonie ohne Text von 9 Singstimmen, ohne, und eben so vielen mit Sprachrohren von verschiedener Gröfse mit ausnehmend gutem und besonderm Effekte ausgeführt werden. Sie bestehet aus einem Allegro, welches sehr lärmend von dem 18stimmigen Chore abgesungen wird; dann aus einem Andante, welches sich öfters in 3 Chöre, als einem sichtbaren und zwei unsichtbare, die ein doppeltes Echo vorstellen, theilet. Auch charakterisirt dieses Andante sehr lustig das Geschrei der erschrockenen Hühner, die beim Erblicken ihres Feindes, Habichts, bald zusammenlaufen und bald sich wieder zerstreuen; ingleichen werden die Guckucke und Baumhacker möglichst nachgeahmt. Letztens aus einem Presto, betitelt die Jagd, dieses drückt nebst einem schönen Gesange, auch das Gebelle und Jauchzen der Jagdhunde, das mittelmäfsige und stärkste Gemurmel der Bären in sehr komischer Komposition aus; nach dem Geschrei der Jäger aber geschehen zum Schlusse die sämmtlichen Schüsse der letztern auf die Bären" u. s. w. Wer die Orgel-Concert-Programme Abt Vogler's kennt, der ein Künstler ersten Ranges sein wollte, den nimmt es nicht Wunder, wenn Künstler niederen Ranges zu solchen Hilfsmitteln griffen um das Publikum damals anzuziehen. Der noch folgende Schluss obigen Programmes, geht geradezu ins Gemeine über.

* Angelo Bertalotti's fünfzig zweistimmige Solfeggien. Mit einer Einleitung und Athmungszeichen versehen von *F. X. Haberl*, Domkapellmeister in Regensburg. Preis: 1 Mk. Commissionsverlag bei Fr. Pustet in Regensburg. 1881. (Partiepreise stellen sich noch billiger.) In gr. 8°, 8 und 54 Seiten. Die bereits im Neudruck schon mehrfach aufgelegten Solfeggien liegen hier in einer Schulausgabe vor und wäre es sehr zu wünschen, wenn sie überall Eingang fänden, denn mit dem Schulgesang-Unterricht sieht es immer noch schlimm genug aus. Auch die vom Herausgeber vorgeschriebenen Uebungsarten, die Athmungszeichen und andere praktische Winke könnten unsern Schulen zum Nutzen dienen. Wir wünschen wohl, dass die Seminardirektoren und Vorsteher von Musikschulen darauf aufmerksam würden.

* Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Jahr 1881. 6. Jahrg. Redigirt von Dr. Th. Helm. Wien bei Carl Fromme. Die Einrichtung ist dieselbe wie im 5. Jahrg. Die Rückblicke auf das Musikjahr 1879—80, S. 59, betreffen nur die Wiener Musikaufführungen, S. 76 folgt aber ein Verzeichnis der ersten Opernaufführungen in ganz Europa, dann eine Totenliste (sehr unvollständig), Wiener Concert-Programme und darauf S. 117 Musikalische Statistik von Wien und der österr.-ungar. Monarchie, bis S. 228.

* Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Verfasst von Rob. Eitner. Berlin 1871 T. Trautwein. Preis 3 Mk.

* Register zu den ersten zehn Jahrgängen (1869—1878) der Monatshefte für Musikgeschichte verfasst von Rob. Eitner. Berlin 1879 T. Trautwein. Preis 2 Mk.

* Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz. 1. Bd. Preis 3 Mk. (Enthält die Quodlibet, Spiel-, Tanz- und Trinklieder.)

* Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das aufserliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit vielen Musikbeilagen. Von Pater Anselm Schubiger. Berlin 1876 T. Trautwein. Preis 6 Mk.

* Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung im Verlage von T. Trautwein in Berlin:

115 Lieder zu 4—6 Stim. im Jahre 1544 von **Joh. Ott** herausgegeben. Partitur 50 Mk. inclusive des Melodieenbuches in 8°. Das Melodieenbuch allein: 3 Mark.

Josquin Deprès: Messen, Motetten, Psalmen und Chansons zu 4—6 Stim. Partitur. 15 Mark.

Johann Walther: Wittembergisch geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3—5 Stim. Partitur 15 Mk. und billige Ausg. 6 Mk.

Heinrich Finck: geistliche und weltliche deutsche Lieder, Hymnen und Motetten zu 4 und 5 Stim. Partitur 15 Mk.

Erhart Oeglin's Liederbuch zu 4 Stim. Augsbg. 1512. Partitur 15 Mk.

* Leo Liepmannssohn in Berlin, Katalog Nr. 21. Theoretische und praktische Musik. Texte zu Opern und Oratorien etc. 1245 Nrn. Eine wertvolle und interessante Sammlung aus allen Fächern der Musik. Unter 1002 finden sich 13 Autographe von Meyerbeer. Die Vorbemerkung zu Anfang des Kataloges hatte der Herausgeber des Kataloges bei seinen früheren Katalogen nicht nötig, wo er nur ein Alphabet benützte. Wir bedauern, dass die frühere Art verlassen ist, denn selbst bei Auktionskatalogen können wir der Einteilung in Fächer nicht zustimmen.

* J. A. Stargardt in Berlin, Katalog Nr. 133. Bibliothek des geh. Reg.-Raths Aug. Hagen, enthält von 359—390 neuere Bücher über Musik, auch einige Musikalien.

* Anfang Januar ist der 9. Jahrgang oder 10. Band der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke versendet worden, welcher den 1. Teil „die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts“ (Einleitung, Caccini's Euridice, Gagliano's Dafne und Monteverde's Orfeo) in Partitur und Klavierauszug enthält, nebst 3 facsimilirten Titelblättern. Der Subscriptionspreis beträgt 9 Mk., für Nichtsubscribenten 20 Mk. (229 Seiten in hoch fol., Prachtausgabe).

* Die Zahlungen der Mitglieder und Abonnenten sind im Laufe des Januars an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft portofrei zu senden und betragen für die Monatshefte 6, resp. 9 Mark und für die Publikation 9, resp. 12 und 15 Mk.

Robert Eitner.
S. W. Bernburgerstr. 9.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied“, 2. Bd., Fortsetzung, Seite 93—100.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Die Quellen zur Entstehung der Oper.

(Schluss.)

Ein Zeitgenosse, de Rossi, als Schriftsteller *Jan. Nic. Erythraeus* genannt, giebt uns über die Pracht der Dekoration, der Maschinerie u. s. w. Bericht. Er schreibt:

„Die Ausstattung der Scene war durch die Munificenz der Herzöge Etruriens und anderer hoher Personen so über alle Beschreibung herrlich, dass dieselbe den ganzen Adel Italiens herbeizog. Die verwandelte Scene zeigte bald grüne Gefilde, bald das ungeheure Meer, bald anmutige Gärten, bald plötzlichen Regen und Stürme (indem der Himmel sich mit furchtbaren Wolken bedeckte), bald den glücklichen Aufenthalt der Seligen, bald die ewigen Qualen der Unterwelt. Man sah Bäume, deren Rinde sich von selbst öffnete, schöne Mädchen gleichsam gebärend; unvermutet entstandene Wälder bevölkerten sich mit Faunen, Satyrn, Dyraden und Nymphen, brachten Quellen und Flüsse hervor, und andres noch weit mehr Bewundernswertes, was vordem vor Niemandes Auge gekommen war."

Marco da Gagliano giebt seiner 1608 in Florenz bei Christ. Marescotti erschienenen „Dafne" ein sehr umfangreiches Vorwort. Er schreibt:

„Als ich mich vergangenen Karneval in Mantua befand, von seiner Hoheit ehrenvoll berufen, um sich meiner bei der Musik zu bedienen, welche bei der Vermählung seines Sohnes mit der Infantin

von Savoyen veranstaltet werden sollte, wünschte der Herzog unter Anderm, dass die Dafne des *Ottavio Rinuccini*, die von demselben für diese Gelegenheit vermehrt und verschönert worden war, dargestellt würde. Ich wurde beauftragt, dieselbe in Musik zu setzen, und that dies in der Weise, die ich Euch jetzt darbiete. Obgleich ich allen Fleifs darauf verwandt und dem ausgezeichneten Geschmack des Dichters genügt, will ich doch nicht glauben, dass das unschätzbare Vergnügen, welches nicht nur das Volk, sondern auch die Fürsten, die Cavaliere und die ausgezeichnetesten Geister daran fanden, ganz und gar aus meiner Kunst hervorgegangen sei, sondern auch aus einigen Ausschmückungen, welche bei der Vorstellung stattfanden. Daher habe ich zugleich mit der Musik Euch daran teilnehmen lassen wollen, um sie Euch in bestmöglichster Weise auf diesen Blättern sehen zu lassen, da bei solchen Dingen die Musik nicht das Ganze ist; es giebt dabei viele andere notwendige Erfordernisse, ohne welche jede, auch die ausgezeichnetste Harmonie, wenig vermöchte. Hierbei täuschen sich nun Viele, die sich mit Trillern, Verzierungen, Passagen und Ausrufungen ermüden, ohne auf den Zweck und das Warum Rücksicht zu nehmen. Ich beabsichtige nicht, mich dieser Verzierungen zu berauben, aber ich wünsche, dass sie zur rechten Zeit und am rechten Orte angebracht werden, wie in den Gesängen der Chöre, wie in der Ottave: „Wer frei lebt von den Schlingen des Amor", von der man sieht, dass sie angebracht ist, um die Grazie und Fähigkeit des Sängers zu zeigen, was Signora *Catarina Martinelli* glücklich erreichte, indem sie dieselbe mit solcher Anmut sang, ,dass sie das ganze Theater mit Lust und Bewunderung erfüllte. Einen auserlesenen Gesang erfordern auch die letzten Terzinen: „Mein Schmerz sorgt nicht um Frost, um Flammen", wobei ein guter Sänger all' jene gröfsere Lieblichkeit zeigen kann, welche der Gesang erfordert, was alles von der Stimme des Signor *Francesco Rasi* gehört wurde. Aber wo es das Stück nicht verlangt, unterlasse man jede Verzierung, damit man es nicht mache wie jener Maler, der, da er die Cypresse gut malen konnte, überall eine solche hinmalte. Man nehme vielmehr darauf Bedacht, die Silben gut auszusprechen, damit die Worte gut verstanden werden; dies sei stets der Hauptzweck des Sängers bei jedem Gesange, und vorzüglich beim Recitiren, und er sei überzeugt, dass das wahre Vergnügen aus dem Verständnis der Worte entspringt. Ehe ich jedoch mein Versprechen erfülle, glaube ich, wird es nicht unnütz, noch von unserm Vorhaben entfernt sein,

Euch in's Gedächtnis zu rufen, wie und wann solche Schauspiele entstanden; die, ich hege nicht den geringsten Zweifel, da sie bei ihrem ersten Entstehen mit so grofsem Beifall aufgenommen worden sind, noch zu viel gröfserer Vollkommenheit gelangen werden und vielleicht zu einer solchen, dass sie sich eines Tages den so gefeierten Tragödien der alten Griechen und Lateiner annähern können; und um so mehr, wenn grofse Meister der Dichtkunst und Musik die Hand daran legen und die Fürsten, ohne deren Hülfe jede Kunst schwer zur Vollendung gebracht werden kann, sie begünstigen. Nach vielfachen Gesprächen über die Art, wie die Alten ihre Tragödien aufgeführt, wie sie die Chöre einführten, ob und in welcher Weise sie sich des Gesanges bedienten und ähnl., verfasste Signor *Ottavio Rinuccini* das Stück Dafne; Signor *Jacopo Corsi*, ehrenwerten Andenkens, ein Liebhaber jeder Wissenschaft und besonders der Musik, so dass er von allen Musikern mit vielem Grunde der Vater derselben genannt wurde, komponirte einige Gesänge zu einem Teile derselben. — Da er nun den lebhaftesten Wunsch hegte, zu sehen, welchen Effekt dieselben auf der Scene machen würden, teilte er seinen Gedanken zugleich mit dem Sign. *Ottavio* dem Sign. *Jacopo Peri* mit, einem im Contrapunkte sehr erfahrenen und ganz ausgezeichneten Sänger. Nachdem dieser ihre Absicht vernommen, und den bereits angefertigten Gesängen seine Billigung gegeben, setzte er die anderen. Dieselben gefielen dem Signor *Corsi* über die Mafsen, und er liefs daher gelegentlich des Karnevals des Jahres 1597 das Stück in Gegenwart von Don *Giovanni Medici* und anderen der ausgezeichnetsten Edelleute unserer Stadt aufführen. Das Wohlgefallen, das Staunen, welche dieses neue Schauspiel in dem Gemüt der Zuschauer erregte, lässt sich nicht ausdrücken. Es genüge, zu bemerken: dass, so oft dasselbe auch recitirt worden, es stets dieselbe Bewunderung, dasselbe Vergnügen hervorgerufen hat. Da durch solche Probe der Signor *Rinuccini* erkannt hatte, wie sehr der Gesang geeignet sei, jede Art von Gemütsbewegung auszudrücken und nicht nur nicht (wie Viele geradehin geglaubt haben würden) Langeweile errege, sondern offenbares Vergnügen, so verfertigte er die *Euridice*, indem er nach Möglichkeit in den Gesprächen sich ausbreitete. Signor *Corsi* hörte dieselbe, das Stück gefiel ihm und der Stil schien geeignet, dasselbe bei der Vermählung der allerchristlichsten Königin auf die Bühne zu bringen. Damals fand Signor *Jacopo Peri* jene kunstvolle Art, singend zu recitiren, wieder, welche ganz Italien bewundert. Ich werde nicht müde

werden, dieselbe zu preisen, ist doch Niemand, der ihr nicht unendliches Lob zollte, und kein Liebhaber der Musik, der nicht die Gesänge des Orpheus stets vor sich hätte. Freilich kann man die Anmut und Gewalt seiner Gesänge nicht vollkommen begreifen, wenn man dieselben nicht von ihm selbst *[Peri]* hat singen hören; denn er giebt ihnen eine so vollendete Grazie, und trägt den Gemütsausdruck der Worte so auf Andere über, dass man genötigt wird, zu klagen und sich zu freuen, je nachdem er will. Es wäre überflüssig davon zu sprechen, mit welchem Beifall die Aufführung dieses Stückes aufgenommen worden, da das Zeugnis so vieler Fürsten und Herren vorliegt, und man sagen kann, dass die Blüte des Adels Italiens zu dieser glanzvollen Vermählung zusammenkam. Ich will nur erwähnen, dass unter Denen, welche dasselbe lobten, der Herzog von *Mantua* so sehr davon befriedigt wurde, dass er unter den vielen bewundernswerten Festen, die er zur Vermählung seines hohen Sohnes mit der Infantin von Savoyen veranstalten liefs, auch die Vorstellung eines musikalischen Stückes *(favola in musica)* wünschte. Es war dies die *Ariadne* von Sign. *Ott. Rinuccini*, den der Herzog zu diesem Zweck nach Mantua kommen liefs, für diese Gelegenheit gedichtet. Signor *Claudio Monteverde*, ein sehr berühmter Musiker, Kapellmeister des Herzogs, setzte die Gesänge so ausgezeichnet, dass man in Wahrheit versichern kann, dass der Preis der Musik der Alten sich erneuert habe, da er das ganze Theater sichtlich zu Thränen rührte. Dies ist der Ursprung der musikalischen Vorstellungen, ein wahrhaft fürstliches und vor allen andern überaus wohlgefälliges Schauspiel, als ein solches, in welchem sich jede edle Lust vereinigt, wie Erfindung und Disposition des Stückes, Sentenz, Stil, Süfsigkeit des Reimes, musikalische Kunst, Zusammenklang von Singstimmen und Instrumenten, ausgesuchter Gesang, Anmut des Tanzes und der Gesten; auch hat die Malerei nicht geringen Anteil daran durch den Prospekt und die Gewandung, so dass gleichzeitig mit dem Intellect jedes edlere Gefühl durch die anmutigsten Künste, die der menschliche Geist erfunden, angenehm angeregt wird." An diese Bemerkungen reihen sich Mitteilungen über die Aufführung der *Dafne*. Dieselben geben über die Art der Ausführung dieser ersten musikalischen Schauspiele sehr interessante Aufschlüsse. „Vor Allem gebe man darauf Acht, dass die *Instrumente*, welche die einzelnen Stimmen begleiten sollen, an einem Orte aufgestellt werden, von wo sie den Recitirenden in's Gesicht sehen können, damit sie, besser sich vernehmend, zusammen fort-

schreiten; man sorge dafür, dass die Harmonie weder zu stark, noch zu schwach sei, sondern so, dass sie den Gesang leite, ohne das Verständnis der Worte zu hindern; die Art zu spielen, sei ohne Ausschmückungen, mit Rücksicht darauf, nicht die gesungene Konsonanz anzugeben *(ripercuotere)*, sondern diejenigen, welche geeignet sind jene zu unterstützen, indem man fortwährend eine lebendige Harmonie erhält. Vor dem Herunterlassen des Vorhanges ertöne, um die Zuhörer aufmerksam zu machen, eine Sinfonie von verschiedenen Instrumenten, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle gebraucht werden. Nach funfzehn oder zwanzig Taktschlägen trete der Prolog *(Ovid)* auf, in einem dem Klange der Sinfonie angemessenen Schritt, nicht mit Künstelei, als ob er tanze, sondern mit Würde, der Art, dass die Schritte nicht von der Musik abweichen; ist er an die Stelle gekommen, wo es ihm angemessen scheint zu beginnen, so fange er, ohne sich weiter zu bewegen, an; der Gesang sei vor Allem voll Majestät; je nach der Höhe des Gedankens gestikulire er mehr oder weniger, dabei gebe er jedoch Acht darauf, dass jede Geste und jeder Schritt mit dem Mafs des Klanges und Gesanges zusammentreffe. Nach dem ersten Verse (der Prolog hat in der Dafne acht Quadernari zu singen) erhole er sich, indem er drei oder vier Schritte gehe, je nach der Dauer des Ritornells, jedoch stets taktmäfsig; er merke darauf, den Gang bei dem Aushalten der vorletzten Silbe zu beginnen, und fange an der Stelle wieder an, wo er sich befindet; auf diese Art können zwei Verse verbunden werden, um eine gewisse Nonchalance *(sprezzatura)* zu zeigen. Der Anzug sei einem Dichter gemäfs, mit einer Lorbeerkrone auf dem Haupte, die Lyra an der Seite, den Bogen in der Hand. Nach Beendigung des letzten Verses und dem Abgang des Prologs tritt der Chor auf, aus mehr oder weniger Nymphen und Schäfern gebildet, je nach dem Umfange der Bühne. Indem dieselben einer nach dem andern hervorkommen, zeigen sie im Gesicht und durch Gesten die Furcht, auf den Drachen zu treffen. Ist die Hälfte des Chores, etwa sechs oder sieben Schäfer und Nymphen (denn ich möchte den Chor nicht aus weniger als sechszehn oder achtzehn Personen gebildet haben) erschienen, so beginnt der erste Schäfer, zu den Gefährten gewandt, zu sprechen, und gelangt so singend und sich bewegend an die Stelle, wo er stehen soll; der Chor bildet einen Halbmond auf der Bühne; die andern Schäfer oder Nymphen singen was ihnen zukommt, indem sie zugleich, wie es der Gegenstand verlangt, gestikuliren. Wenn sie den Hymnus:

„Kann in jenen goldnen Höhen“ singen, senken sie ein Knie auf die Erde und wenden die Blicke gen Himmel, als richteten sie ihr Flehen an den Jupiter. Nach Beendigung der Hymne stehen sie auf und fahren im Gesange fort, indem sie beachten, bei den Worten „das blut'ge Tier“ betrübt zu werden oder sich zu erheitern, je nach der Antwort des Echo's, auf welches sie mit grofser Aufmerksamkeit zu merken scheinen. Nach der letzten Antwort des Echo erscheint der Drache an einem der Ausgänge der Bühne, und gleichzeitig oder bald darauf zeige sich Apollo, den Bogen in der Hand, aber erhaben. Bei dem Anblick des Ungetüms singe der Chor erschreckt und gewissermafsen schreiend: „Weh' mir, was seh' ich!“ — zugleich ziehen sich die Schäfer und Nymphen, Furcht und Flucht ausdrückend, nach verschiedenen Seiten zurück, ohne jedoch gänzlich unsichtbar zu werden; sie erblicken den Apollo bei den Worten: „Apollo, nah' Dich schnelle“, und suchen mit Mienen und Gesten die Bewegung des Bittens zu veranschaulichen. Nun bewegt sich Apollo mit anmutigem aber stolzem Schritt gegen den Drachen; er schwingt den Bogen, legt die Pfeile zurecht, indem er jeden Schritt, jede Geste mit dem Gesange des Chors in Uebereinstimmung hält. Er schnelle den ersten Pfeil ab unmittelbar vor den Worten: „O segenbringender Pfeil“, — ebenso schiefse er zum zweiten Male so: dass der Chor mit den Worten nachfolge: „Dem edlen Schützen Heil“; den dritten Pfeil kann er absenden, während gesungen wird: „Treff ihn in's Herz.“ Bei diesem Schuss zeigt sich der Drache schwer getroffen, flieht durch einen der Ausgänge, und Apollo folgt ihm. Der Chor blickt ihnen nach und zeigt, dass er den Drachen sterben sieht. Hierauf kehrt der Chor in seine anfängliche Halbmondstellung zurück, auch Apollo kommt wieder, und das Gefilde durchschreitend, singt er majestätisch: „So liegt er endlich todt.“ Nach dem Abgang des Apollo singt der Chor die Canzone zum Lobe desselben, indem er sich rechts, links und geradeaus im Zuge bewegt, jedoch unter Vermeidung der gewöhnlichen Tanzbewegungen, — was überhaupt für alle Chöre dienen mag. Da jedoch sehr häufig der Sänger nicht geeignet ist, jenen Kampf darzustellen, da dazu Geschicklichkeit in der Bewegung und eine Handhabung des Bogens in schönen Stellungen gehört, — eine Sache, die mehr für einen Fechter und Tänzer sich passt, — da es sich ferner hierbei ereignen könnte, dass nach dem Kampfe in Folge der Bewegung das Singen nicht gut von statten ginge, so mögen zwei gleichgekleidete Apollo's vorhanden sein, und der, welcher singt,

komme nach dem Tode des Drachen anstatt des Andern hervor, jedoch mit demselben oder einem ähnlichen Bogen in der Hand. Dieser Wechsel geht so gut von statten, dass bei wiederholten Aufführung niemals Jemand die Täuschung bemerkt hat. Auch muss sich der Darsteller des Drachen mit dem des Apollo verständigen, damit der Kampf dem Gesange gemäfs ausfalle. Der Drache muss grofs sein, und wenn es der Maler versteht ihn mit beweglichen Flügeln zu versehen und Feuer speien zu lassen, gehe derselbe auf den Händen als vierfüfsig. Der Schäfer, welcher den Sieg des Apollo der Dafne erzählt, trete zwei bis drei Schritte vor die andern heraus und ahme die von Apollo bei dem Kampf angenommenen Stellungen nach. Wenn aber der Schäfer kommt, um die Verwandlung der Dafne zu erzählen, dann mögen die, welche sich an der Spitze des Chores befinden, sich nach vorn an eine Stelle der Bühne begeben, von wo sie dem Boten in's Gesicht sehen können, und vor Allem müssen sie Aufmerksamkeit und Mitleid bei der traurigen Kunde bezeigen. Die Partie dieses Boten ist überaus wichtig und verlangt mehr als jede andere ausdrucksvollen Vortrag der Worte. Ich wünschte, ich könnte es lebendig abmalen, wie dieselbe von dem Signor *Antonio Brandi*, auch *il Brandino* genannt, der von Sr. Hoheit gelegentlich jener Vermählung berufen worden, gesungen wurde, da er dieselbe so ausführte, dass ich glaube, mehr könne nicht verlangt werden. Sein herrlicher Contralt, seine Aussprache, seine bewunderungswürdige Anmut im Gesange, liefsen nicht nur die Worte verstehen, sondern durch die Gesten und Bewegungen erregte er im Gemüt ein unbeschreibliches Wohlgefallen. Der folgende Chor, in welchem dessen Glieder unter einander den Verlust der Dafne beklagen, ist leicht zu verstehen. Bei dem Zwiegesange „Wir werden sie nicht mehr seh'n", ist es von grofser Wirkung, wenn bei diesem Ausruf Einer den Andern ansieht; ebenso wenn Alle singen: „Wo, wo ist das schöne Antlitz", erregt eine, dem Chor gemäfse Bewegung, wenn sie vereint zugleich erwiedern: „Klagt Nymphen und mit euch klag' Amor", nicht wenig Wohlgefallen. Die nachfolgende Trauerscene des Apollo will mit dem möglichst gröfsten Affekt gesungen sein, bei alledem nehme der Sänger Bedacht, denselben, wo es die Worte verlangen, wachsen zu lassen. Wenn Apollo die Worte ausspricht: „Zum Kranze mögen sich die Zweige bilden", umkränze er sich mit einem Zweige des Lorbeerbaums, über den seine Klage ergangen, das Haupt. Da dies jedoch einige Schwierigkeit darbietet, so wähle man zwei Zweige von halber

Armslänge, verbinde die Spitzen und halte die Enden mit der Hand zusammen, so dass sie nur ein Zweig zu sein scheinen. Bei der Bekränzung falte man sie auseinander und lege sie um das Haupt, indem man die Enden aneinander knüpft. Diese Kleinigkeit ist wichtiger als man denken mag; so leicht die Sache scheint, so schwierig ist sie auszuführen, und man hat daher bei der Aufführung öfters diese Bekränzung weggelassen, da ein grofser Zweig in der Hand Apollo's schlecht aussieht und schwer zum Kranze zu biegen ist, während ein kleiner nicht zureicht. Auch ist nicht zu übersehen, dass wenn Apollo bei dem Gesange: „Nicht Flammenglut, nicht Eiseskälte hemmt meine Klage", die Lyra an die Brust nimmt (was er mit Grazie thun muss) — notwendiger Weise auf dem Theater von der Lyra desselben ein vollerer Klang als gewöhnlich ausgehen muss. Daher mögen sich vier Violenspieler an einen der nächsten Ausgänge der Scene begeben, wo sie von den Zuhörern nicht erblickt werden können, sie selbst aber den Apollo zu sehen vermögen, und je nachdem er den Bogen auf die Lyra setzt, spielen sie die drei vorgeschriebenen Noten, indem sie zugleich darauf achten, die Bogenstriche gleichmäfsig zu ziehen, damit es nur ein Bogen zu sein scheine*). Diese Täuschung kann nur von Sachverständigen bemerkt werden und gewährt ein nicht geringes Vergnügen."

Ueber Tonverhältnisse.

(Raym. Schlecht.)

In den Monatsheften für Musikgeschte 1880 Nr. 10 p. 155 findet sich eine Notiz über den harmonischen Dualismus, und die Auffassung desselben von dem Vater der Harmonie *Zarlino,* wie er sie in seinen „Institutioni harmoniche", Venedig 1558 darlegt. In dieser kleinen Abhandlung kommen zwei Punkte vor, welche eine etwas genauere Beachtung verdienen:

1. Das Alter und die Bedeutung des Dualismus,
2. die Einführung höherer, die Zahl 5 übersteigender Primzahlen.

Ueber beide will ich im Hinblick auf das leider so wenig beachtete Werk des sel. Freih. v. Thimus „die harmonikale Symbolik des Alterthumes" eingehender sprechen.

I. Vom Dualismus in der Harmonik.

Der Dualismus war schon bei den Musiklehrern der grauen Vorzeit die Grundlage ihrer harmonischen Lehren. Aber schon die

*) Siehe die neue Partitur-Ausg. p. 111.

neugriechischen Philosophen hatten nur Bruchstücke und unklare Ansichten von diesen Grundlehren.

Zarlino hat nun allerdings das Verdienst die schon längst vor ihm gekannte reine Terz $^4/_5$ mit dem dazugehörigen kleinen Ganzton zur allgemeinen Anerkennung und Einführung gebracht zu haben, und eben diese Fortbildung der pythagoräischen Musiklehre hat ihn zum Vater der neueren Harmonielehre gemacht, aber in Bezug auf den Dualismus war doch seine Kenntnis über dessen Wesen unklar und unvollständig. Zunächst haben wir den Ursprung dieser Lehre bei Pythagoras (um 540 v. Chr.) oder vielmehr in den Schriften seiner Schüler zu suchen. Die pythagoräische Geheimnislehre, die nur den Eingeweihten unter der strengsten Obligenheit sie nicht zu veröffentlichen mitgeteilt, dagegen den nicht Eingeweihten nur in einer Hülle von Rätselsprüchen dargelegt wurde, macht die Erforschung der reinen pythagoräischen Lehre sehr schwierig, da in die hierzu disponiblen Schriften von den Exoteren viele Irrtümer eingeflochten wurden, aus denen die Wahrheit erst mühsam herausgeschält werden muss. Vor Allem war es die Lehre von den Artios- und Perissos-Zahlen, welche durch die späteren philosophischen Schulen ganz verunstaltet worden ist.

Das von dem Gesetze dieser Zahlen angeführte Urteil: „dass in ihm die beiden Urformen aller Gröfse in sich kreuzender Umkehrung auf unzertrennliche und einheitliche Weise durch eine bewunderungswerte und göttliche Natur harmonisch miteinander verbunden seien", lässt sich nur auf folgende Auffassung derselben anwenden, dass die Artios-Zahlen die ins Unendliche fortschreitenden Teilzahlen, die Perissos-Zahlen aber die ins Unendliche aufsteigenden ganzen Zahlen sind; die sich gegenseitig kreuzen und harmonisch mit einander verbunden sind nämlich:

$$\frac{1}{\infty} \cdots \frac{1}{n} \cdots \frac{1}{6}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{1}\ \frac{2}{1}\ \frac{3}{1}\ \frac{4}{1}\ \frac{5}{1}\ \frac{6}{1} \cdots \frac{n}{1} \cdots \frac{\infty}{1}$$

1. Diese Reihe lässt sich nach oben und unten ins Unendliche fortsetzen, bis sie in ihren Schwingungszahlen die Grenze des musikalisch wahrnehmbaren Tones überschreitet und aufwärts die Oscillationen des Lichtes, abwärts die Undulationen des Wassers darstellt.

2. Die Glieder dieser Zahlen bilden eine dreifache Proportion u. zw.:

a) die gleichweit vom Mittelpunkte 1 abstehenden Glieder geben eine stetige geometrische Proportion z. B.

$$\frac{1}{3} : 1 : 3 = \frac{1}{3} \times 3 = 1^2;\ \frac{1}{n} : 1_1{}^n$$

Auch stehen gleiche Intervalle zu einander in geometrischer Proportion, z. B. c—d als grofser ganzer Ton verhält sich

wie f—g = a—h = 8 : 9

dagegen d—c = g—a als kleine ganze Töne = 9 : 10.

b) Unter den von 1 aufwärts schreitenden Gliedern der ganzen Zahlen geben entweder drei unmittelbar nebeneinander liegende, oder von dem als Mittelglied angenommenen Gliede gleich weit entfernte ebenfalls eine stetige arithmetische Proportion:

$4 : 5 : 6$; $4 + 6 = 2 \cdot 5$ oder $3 : 6 : 9$; $3 + 9 = 2 \cdot 6$.

c) Die in Brüchen abwärts schreitenden Zahlen bilden zu je 3 eine harmonische Proportion, z. B.

$\frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6} = 15\ 12\ 10$; $15-12 = 12-10 = 15 : 10 = 3 : 2$

aber auch wie oben.

Glieder, welche gleichweit von dem als mittleres angenommenen abstehen, z. B.

$\frac{1}{2}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{8}$, gleichnamig $20 : 8 : 5$ - $20-8 : 8-5 = 20 : 5$;

$12 : 3 = 20 : 5$

$4 : 1 \quad 4 : 1$

3. Durch diese Zahlenreihe sind mit Weglassung der Primzahl 7 und ihr folgenden nicht nur alle Töne der diatonischen Skala gegeben, sondern es können auch alle Töne der chromatischen und enharmonischen Skala abgeleitet werden, was sich später zeigen wird.

So ergeben sich aus

1	2	3	4	5	6	8	9	10	12	15	16	27
c	c	g	c	e	g	c	d	e	g	h	c	. . a♯

Legt man die so gewonnenen Töne aus den verschiedenen Höhen in eine Oktave zusammen durch Division ihrer resp. Oktavenlagen, so erhält man

c	d	e	f	g	a♯	h	c
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$		$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{15}{8}$	2

Hier fehlt noch das f und statt a zu $\frac{5}{3}$ haben wir a zu $\frac{27}{16}$, welches als reine Quint zu d um ein Komma zu hoch ist, also um $\frac{80}{81}$ zu erniedrigen ist:

$$\frac{27}{16} \times \frac{80}{81} = \frac{5}{3} = a;$$

solche Töne von höherer Schwingungszahl bezeichnen wir mit dem Zeichen (▲) also a▲ Das noch fehlende Glied f gewinnen wir aus der abschreitenden Bruchreihe, in der wir auch noch einige chromatische Töne als Dareingabe erhalten

$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{15^{\blacktriangledown}}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	1
C	Des	F	As	B	C	F	As	C	F	C	c

Daraus erhalten wir

F	As	$B^{\blacktriangledown}$	$Des^{\blacktriangledown}$
$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{15}$

Dieser Ton $Des^{\blacktriangledown}$ ist als reine Unterquint, von As wieder nur ein Komma $\frac{81}{80}$ zu tief; für *des* ist folglich die Ration $\frac{16}{15}$ um $\frac{81}{80}$ zu erhöhen, so erhält man für $Des = \frac{16}{15} \times \frac{81}{80} = \frac{27}{25}$

Ebenso ist es mit $B^{\blacktriangledown}$, durch gleiches Verfahren erhalten wir für

$$b = \frac{16}{9} \times \frac{81}{80} = \frac{9}{5}$$

Legen wir diese durch Multiplikation mit dem treffenden Oktaven-Exponenten in die obenstehende Oktavenration, so erhalten wir

$$f = \frac{4}{3} \text{ as } \frac{8}{5} \; B^{\blacktriangledown} \; \frac{16}{9} \; Des^{\blacktriangledown} \; \frac{16}{15}$$

und es heifst die Leiter:

c	$des^{\blacktriangledown}$	d	e	f	g	as	a	a▲	b	$b^{\blacktriangledown}$	h	c
1	$\frac{16}{15}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{9}{5}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{15}{8}$	2

4. Zugleich ersieht man aus dieser Reihe auch die Verhältnisse der Töne zu einander c : d = 8 : 9; c : $des^{\blacktriangledown}$ = 15 : 16, ebenso h : c; f = $\frac{4}{3}$, g = $\frac{3}{2}$ f : g = 8 : 9 u. s. w.

5. Auf den Gegensatz der Artios- und Perissos-Zahlen gründet sich auch der wesentliche Unterschied, — Dualismus — zwischen Moll- und Dur-Geschlecht. Die Artios-Zahlen, die harmonischen Verhältniszahlen, repräsentiren das Mollgeschlecht, die Perissos-Zahlen — die arithmetischen Verhältniszahlen, das Durgeschlecht, aus diesem setzt sich der Dur-, aus jenem der Mollaccord zusammen:

C 1	c 2	g 3	$\bar{c}$ 4	$\bar{e}$ 5	$\bar{g}$ 6
F $\frac{1}{6}$	As $\frac{1}{5}$	c $\frac{1}{4}$	f $\frac{1}{3}$	$\bar{c}$ $\frac{1}{2}$	$\bar{\bar{c}}$ 1

6. Damit schliefst aber die Wirkung der Artios- und Perissoszahlen nicht ab, sondern sie lassen sich auch gegenseitig verbinden zu Artioperissos- und Perissartioszahlen.

Man verbinde nach einander die ersten 6 Artioszahlen $\frac{1}{2} \ldots \frac{6}{2}$ jedesmal mit den 6 Perissoszahlen, so erhält man folgende 5 Duraccorde, wenn man c

= 1 setzt, I $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{6}{2}$

c c g c e g

II $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{3}$

F f c f a c

III $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$

c c g c e g

IV $\frac{1}{5}$ $\frac{2}{5}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{6}{5}$

As As Es as c es

V $\frac{1}{6}$ $\frac{2}{6}$ $\frac{3}{6}$ $\frac{4}{6}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{6}{6}$

E F C f a c

Durch Verbindung der Perissos- mit den Artioszahlen zu Perissartioszahlen

I $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{5}$ $\frac{2}{6}$

c c f c as F

II $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{3}{6}$

g g c g b d

III $\frac{4}{1}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{4}{6}$

c c g c es g

IV $\frac{5}{1}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{5}{6}$

e e a e c a

V	$\frac{6}{1}$	$\frac{6}{2}$	$\frac{6}{3}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{6}{6}$
	$\equiv$	$=$	$=$	$-$	$-$	$-$
	g	g	c	g	es	c

Durch dieses Verfahren haben wir wieder zwei neue Skalatöne, nämlich aus II a $= \frac{5}{3}$ und es $= \frac{6}{5}$ und wir haben also

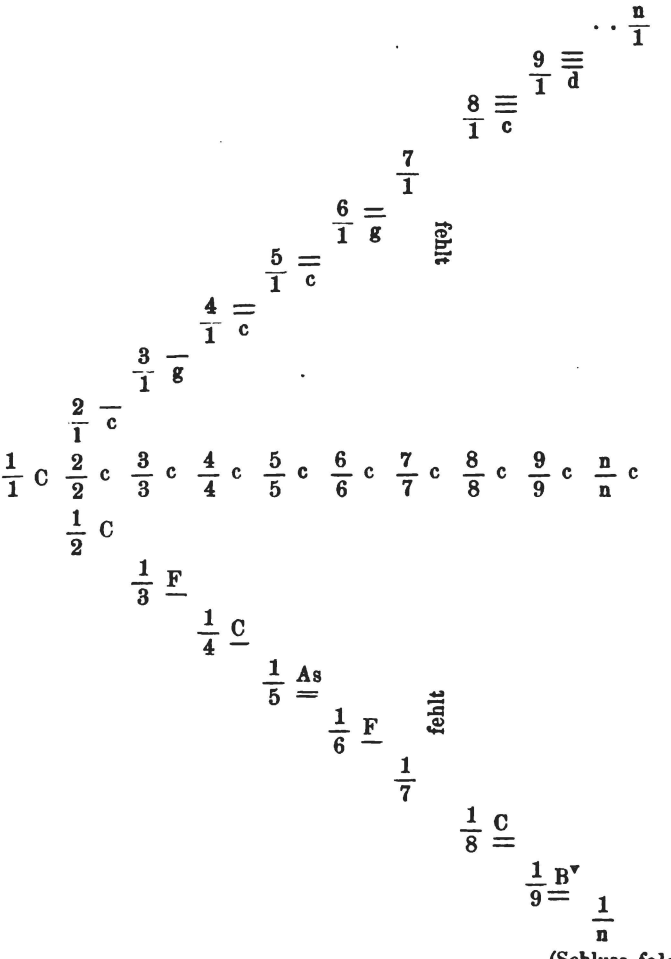
c	des$^{\blacktriangledown}$	d	es	e	f	g	as	a	a$^{\blacktriangle}$	b$^{\blacktriangledown}$	h	c
1	$\frac{16}{15}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{15}{8}$	2

7. Dieser wunderbare Zusammenhang der Artios- und Perissoszahlen ist sehr übersichtlich dargestellt im Lambdoma, dessen Grundbedeutung *Zarlino* einigermafsen angedeutet, aber ganz unrichtig gegeben hat.

Die richtige Erklärung giebt Jamblichius im 4. Jahrh. n. Chr. Er sagt (Thimus I p. 133): „Nehmen wir vorab die Einheit und beschreiben wie von einem Winkel derselben aus eine Figur des Lambda (*Λ*) und füllen die eine der Seiten der Reihe nach mit den an die Einheit sich anschliefsenden Zahlen, so weit fortschreitend, als wir eben wollen, z. B. 2 3 4 5 6 7 u. s. w., die andere Seite aber, beginnend von dem gröfsten der Teile, welcher das seiner Gröfse nach dem Ganzen zunächst das Halbe ist, der Reihe nach mit den sich hieran anschliefsenden Teilen $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ u. s. w., so wird sich unseren Blicken das erwähnte Wechselspiel des einander ausgleichenden zeigen, und wir werden jenes Gleichgewicht des Mitverknüpften und das wohlgegliederte Verhältnis sehen, welches wir oben bezeichneten." (Siehe Seite 34.)

Dem Lambdoma des Jamblichius fehlt aber noch die Ausfüllung. Von dieser hat Zarlino die gegenseitige Ausgleichungs Mitte mit „Proportioni di equalita" angedeutet, ohne auf die übrigen Verbindungen der Artios- und Perissoszahlen einzugehen; die umstehende Figur zeigt die richtige Form so weit sie Zarlino andeutete:

Die Erklärung dieser Figur ergiebt sich von selbst. Es findet nämlich $\frac{2}{1}\overline{\text{c}}$ seine Ausgleichung mit $\frac{1}{2}$ C in der Mitte durch $\frac{2}{2}$ c $=$ der Einheit, so $\frac{3}{2}\overline{\text{g}}$ mit $\frac{1}{3}$ F in $\frac{3}{3}$ c u. s. w.



(Schluss folgt.)

Die alte Friedberger Orgel.

Dieffenbach in seiner Geschichte der Stadt und Burg Friedberg bemerkt auf Seite 56, da wo er von der Liebfrauenkirche, jetzige Stadtkirche spricht, dass am 16. Mai 1756 die von Meyer in Worms gebaute Orgel an der Wand der Nordseite gestanden habe. Ueber diese „frühere“ oder vielmehr erste Orgel, welche in der genannten Kirche befindlich war, fehlten bisher alle nähere Nachrichten. Die nachstehende, bisher noch nicht bekannte Urkunde dürfte daher

schon aus diesem Grunde einer Veröffentlichung wert erscheinen, um so mehr als die ersten Orgeln in Deutschland erst um das Jahr 1356 eingeführt worden sind. Die fragliche Urkunde lautet wie folgt:

Ich Diterich orgelmacher von Franckinfurt[1]) Bekennen In diesem vffin[2]) Briefe, also als ich dem Buwe[3]) vnser libin frauwen parkirchin[4]) der Stad Frideberg eyn nuwe[5]) orgiln gemacht han, daz die Ersamen her Johan Sauber vnd Eygel von Sassen zu direczyt[6]) Bumeistern derselbin parkirchin[4]) mich gutlichin von desselbin Buwes[3]) wegin beczalt vnd vzgerichtit han, waz sie mir davon gebin soldin, vnd han mir dannoch me jn fruntschafft geschanckit vnd gegebin, dan[7]) sie mir plichtig waren vnd dancken en flifslichin[8]) vnd virczyhen vff die Ersamen wysen Burgermeistern, Scheffin, Rad vnd die Burgern[9]) zu Frideberg vnd die yren[10]) vnd auch vff die Bumeistern vorg.[11]) vnd ir nachkommen vnd vff alle die, die darvmb gerito (sic?) han, vff alle sache, wie sich die zuschin en[12]) vnd mir bizher zu gifft diefs briefis erlauffen han[13]), also daz ich, myn irbin[14]) vnd nymand von myn oder myner irbin wegin, keynerley ansprache[15]) oder forderunge an die obgnanten von mir gehabin oder getun soln, noch woln, mit worten oder wercken, heymelichen oder vffinlichin[16]) noch schaffin getan werdin[17]) jn koyne wis, vnd ich Anne, eliche husfrauwe Diterichs vorg. bekennen auch jn diesem briefe, daz ich viercziegin vnd vierczyhen[18]) jn diefs[19]) briefe vff alle sache vnd geschichte, wie sich die biz vff diesin hutigen tag von der ogenanten orgeln wegin oder anders, wie sich die bizher virhandelt han vnd gescheen sin, vnd auch in alle wys als[20]) Ditherich, myn elich huswirt vorg. jn diesem briefe viercziegin hat, also daz ich oder myn irbin, noch dyheyne[21]) myner frunde oder mage[22]) vnd nymand von myn oder myner irbin wegen solicher sachin vnd geschichte, wie sich die, als vor gerurt ist[23]), ermacht hettin[24]), an den Rad, Bumeistern, die Burgern vnd ir nachkommen vnd die yren von mir gefordern noch anspreche[25]) darumme haben soln oder tun, noch schaffin getan werden, abgetan alle argelist vnd geuerde[26]). In vrkunde herubir han ich Dieterich myn Ingefs[27]) vor mich vnd Annen myn elichin husfrauwen als von ir bede[28]) an diesin briff gehangen, desselbin Ingefs ich Anne vorg. mich heran mytde gebruchin[29]). Und wir han beide darczu gebedin[30]) den Ersamen hern Johan von Hulczhusen den Jvngen, Scheffin zu Franckinfurt sin Ingefs auch heran vor vns zw henckin[31]), desselbin myns Ingefs ich Johan von Hulczhusen itzuntgenant mich von Diterichs vnd Annen Elude vorg. bede wegin[32]) heran bekennen.

Datum in vigilia visitacionis b. Marie virginis, anno domini M°. CCCC. XXII°.

(Die Siegel sind abgefallen.)

Aus dem Archiv für hessische Geschichte. XII, 620. Darmstadt 1870 in 8°.

Worterklärung.

[1]) Frankfurt. [2]) offnen. [3]) Baue. [4]) Pfarrkirche. [5]) neue. [6]) dieser Zeit. [7]) und (sie) haben mir noch mehr in Freundschaft geschenkt und gegeben, als. [8]) fleifslich, adv. [9]) und (ich) verzichte auf (gegenüber, zu Gunsten) die (der) ehrsamen weisen Bürgermeister, Scheffen, Rat und Bürger. [10]) die ihrigen. [11]) vorgenannten (oben genannten). [12]) zwischen ihnen. [13]) bis zu Ausstellung (gift) dieses Briefes zugetragen (erlauffen) haben. [14]) meine Erben. [15]) Anspruch. [16]) heimlich oder öffentlich. [17]) noch veranlassen, dass (Anspruch und Forderung) gethan werden (NB. diese Stelle scheint nicht in Ordnung zu sein). [18]) dass ich verzichtet habe und verzichte. [19]) zu lesen „diesem". [20]) in aller Weise als (gerade so wie). [21]) irgend welche. [22]) Verwandten. [23]) wie vorher berührt (gesagt) ist. [24]) „ermacht hettin" scheint falsch gelesen zu sein, der Sinn ist: vorgekommen sind. [25]) von mir (von meiner Seite) gefordern (Forderungen stellen) noch Anspreche (Ansprüche). [26]) Betrug. [27]) Insiegel. [28]) und ihrer Bitte willen. [29]) auch hieran (an dieser Urkunde) mit bediene (gebrauche). [30]) gebeten. [31]) auch hieran für uns zu hängen. [32]) um Diterichs und Anna obgenannter Ehleute Bitte wegen.

W. Crecelius.

Mitteilungen.

* Herr Otto Kade teilt der Redaction mit, dass in Betreff des „Verzeichnisses sämtlicher Tonstücke" in seinem Bericht: Die 25jährige Wirksamkeit des grofsherzg. Schlosschores in Schwerin (siehe Monatsh. 1880 p. 206) sowohl der Notenbestand als auch die aufgeführten Tonsätze gemeint sind, mit Ausschluss der verzeichneten Werke, die aus gröfseren Sammelwerken bestehen, wie Praetorius' Musae Sioniae etc. Die Sammlung zerfällt in 1. Liturgische Stücke: a) Bearbeitungen gregorianischer Tonweisen von Kade und Schäffer (4–6stimmig), b) Choräle, 4stim. von älteren Meistern gesetzt. 2. Geistliche Tonsätze. 3. Weltliche Lieder. Die Sammlung enthält das Beste, was die Literatur in diesen Fächern von der frühesten Zeit bis heute bietet.

* Dieser Nummer liegt ein Prospect bei, die Herausgabe des 1. Bandes „Die Musikhandschriften auf öffentlichen Bibliotheken" betreffend. Die geehrten Mitglieder und Abonnenten werden ersucht die finanzielle Sicherstellung des Unternehmens durch ihre Beihilfe befördern und auch in ihren Kreisen Subscribenten werben zu wollen. Die Anmeldungen nimmt auch der Redacteur dieser Blätter entgegen.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied", 2. Bd., Fortsetzung, Seite 101—108.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. **Bernburgerstr. 9. I.**
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 3.

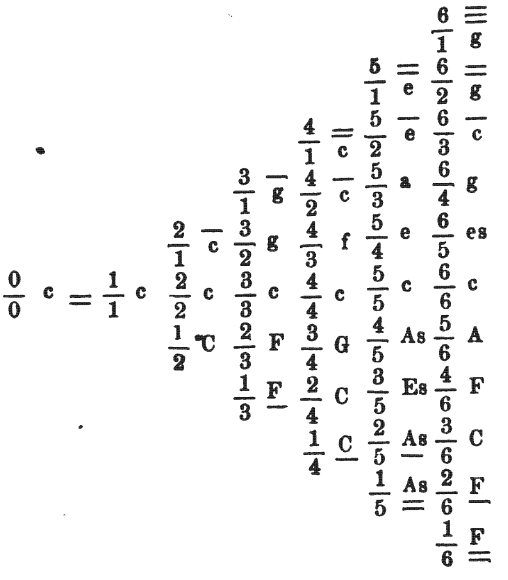
Ueber Tonverhältnisse.

(Raym. Schlecht.)

(Schluss.)

Wir gehen nun daran diese Figur weiter auszufüllen. Zwischen $\frac{3}{1}$ — g und $\frac{3}{3}$ c liegt noch die Ration $\frac{3}{2}$ g und nach unten zwischen

u. s. w.



$\frac{3}{3}$ c und $\frac{1}{3}$ F die Ration $\frac{2}{3}$ F; auf gleiche Weise zwischen $\frac{4}{1}$ c und $\frac{4}{4}$ c, $\frac{4}{2}$ c, $\frac{4}{3}$ f, und nach unten zwischen $\frac{4}{4}$ c u. $\frac{1}{4}$ C $\frac{3}{4}$ G, $\frac{2}{4}$ C u. s. w. Fügen wir diese Artiosperissos- und Perissosartioszahlen noch in die Figur, so stellt uns das Lambdoma das vollständige dualistische Spiel der harmonischen Rationen dar.

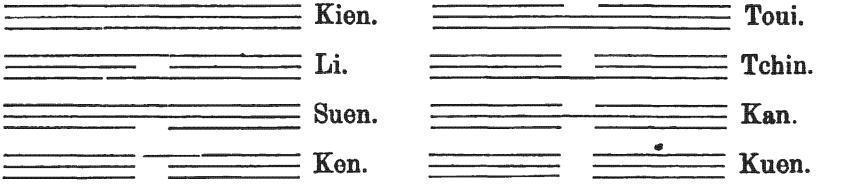
Aus den Perissos- und Artioszahlen lässt sich aber nicht der ganze Reichtum der möglichen chromatischen und enharmonischen Rationen entwickeln, dazu sind noch andere Betrachtungen der Dynamik notwendig, die von den dieser Arbeit gestellten Zweck zu weit abführen würden.

Wir wollen jetzt nur noch die sinnige Art und Weise betrachten, in welcher schon die Chinesen in grauester Vorzeit, circa 2000 Jahre vor Christus, die harmonikale Dynamik darstellten. Sie hatten für ungebrochene Dinge überhaupt hier speziel für ungeteilte Zahlen die ungebrochene gerade Linie ——————— *Jang* und für Teilzahlen die gebrochene Linie ——— ——— *Jn.*

Aus diesen bildeten sie 4 Kombinationen *Se-Siang*



durch Hinzunahme eines dritten Gliedes werden aus den vier Bildern des *Si-Siang* die acht Figuren des *Kua.*



Wir wollen versuchen denselben einen zahlenharmonischen Ausdruck zu geben. Beginnen wir mit Kien  dem Bilde der Perissoszahlen. Denkt man sich mit a b c drei beliebige Ganzwerte von verschiedener oder auch von gleicher Gröfse, und liest man von unten aufwärts, so erhält man Zahlenwerte von der Form $\frac{a^3}{1}$ $\frac{b^3}{1}$ $\frac{c^3}{1}$ $\frac{a^2b}{1}$ $\frac{ab^2}{1}$ $\frac{a^2c}{1}$ $\frac{ac^2}{1}$ $\frac{b^2c}{1}$ $\frac{bc^2}{1}$ $\frac{abc}{1}$.

Als solche Werte erscheinen die Produkte $\frac{1 \cdot 1 \cdot 1}{1} = 1$

$\frac{1 : 2 \cdot 1}{1} = 2$ $\frac{1 \cdot 1 \cdot 3}{1} = 3$ $\frac{1 \cdot 2 \cdot 2}{1} = 4$

$\frac{1 \cdot 1 \cdot 5}{1} = 5$ $\frac{1 \cdot 2 \cdot 3}{1} = 6$ $\frac{2 \cdot 2 \cdot 2}{1} = 8$

$\frac{1 \cdot 3 \cdot 3}{1} = 9$ $\frac{1 \cdot 2 \cdot 5}{1} = 10$ $\frac{2 \cdot 2 \cdot 3}{1} = 12$

$\frac{1 \cdot 3 \cdot 5}{1} = 15$. Aus diesen entstehen für $\bar{c} = 1$ folgende harmonische Rationen

$1\,\bar{c}$ $2\,\bar{\bar{c}}$ $3\,\bar{\bar{g}}$ $4\,\bar{\bar{\bar{c}}}$ $5\,\bar{\bar{\bar{e}}}$ $6\,\bar{\bar{\bar{g}}}$ $8\,\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$ $9\,\bar{\bar{\bar{\bar{d}}}}$ $10\,\bar{\bar{\bar{\bar{e}}}}$ $15\,\bar{\bar{\bar{\bar{h}}}}$

Es würde sich diese Reihe immer weiter in höhere Transpositionen des Stammaccordes fortsetzen, bis sich die Oscillationsgeschwindigkeiten dem menschlichen Ohre entziehen.

Wählen wir nun das Trigramm *Kouen* ☳☰ welches sich durch die Formen $\frac{1}{a^3}$ $\frac{1}{b^3}$ $\frac{1}{c^3}$ $\frac{1}{a^2 b}$ $\frac{1}{a b^2}$ $\frac{1}{a^2 c}$ $\frac{1}{a c^2}$ $\frac{1}{a \cdot b \cdot c}$ u. s. w. darstellen lässt und die Artioszahlen vertritt.

Von diesen Formen lassen sich folgende Bruchwerte ableiten, welche einem von $\bar{c}$ 1 abgeleiteteten Mollaccorde entsprechen.

$1\,\bar{c}$, $\frac{1}{1 \cdot 1 \cdot 2} = \frac{1}{2}\,c$, $\frac{1}{1 \cdot 2 \cdot 2} = \frac{1}{4}\,C$, $\frac{1}{1 \cdot 1 \cdot 5} = \frac{1}{5}\,As$,

$\frac{1}{1 \cdot 2 \cdot 3} = \frac{1}{6}\,\bar{F}$ $\frac{1}{2 \cdot 2 \cdot 2} - \frac{1}{8}\,\bar{C}$, $\frac{1}{2 \cdot 2 \cdot 3} = \frac{1}{12}\,\bar{F}$,

$\frac{1}{1 \cdot 2 \cdot 5} = \frac{1}{10}\,\bar{As}$, $\frac{1}{2 \cdot 2 \cdot 4} = \frac{1}{16}\,\bar{\bar{C}}$, $\frac{1}{2 \cdot 3 \cdot 3} = \frac{1}{15}\,B^{v}$

$\frac{1}{2 \cdot 3 \cdot 5} = \frac{1}{30}\,Des.^{v}$

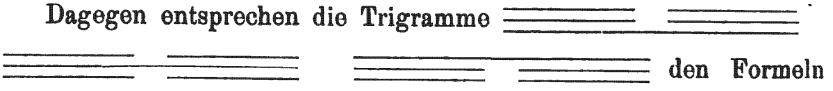
Die übrigen Trigramme stellen Verbindungen der Perissos- und Artioszahlen dar und zwar die Trigramme, ☲☵ ☳☶ ☱☴

ausdrückbar durch die Formeln $\frac{a \cdot b}{c}$ $\frac{a \cdot c}{b}$ $\frac{b \cdot c}{a}$ zeigen die Artios-perissoszahlen und geben folgende Rationen, wenn $a = 1$, $b = 2$, $c = 3$ gesetzt wird

$\frac{1 \cdot 2}{3} = \frac{2}{3}\,\bar{g}$ $\frac{1 \cdot 3}{2} = \frac{3}{2}\,F$ $\frac{2 \cdot 3}{1} = \frac{6}{1}\,\bar{f}$

setzt man $a = 2$ $b = 3$ $c = 5$, so erhält man

$\frac{2 \cdot 3}{5} = \frac{6}{5}\,\bar{es}$ $\frac{2 \cdot 5}{3} = \frac{10}{3}\,\bar{\bar{a}}$ $\frac{3 \cdot 5}{2} = \frac{15}{2}\,\bar{\bar{\bar{h}}}$

Dagegen entsprechen die Trigramme  den Formeln

$\frac{a}{b.c}\ \frac{b}{a.c}\ \frac{c}{a.b}$ den Perissartioszahlen und man erhält auf obige Weise die Bruchrationen

$$\frac{1}{2.3}=\frac{1}{6}\,\text{F}\quad\frac{2}{1.3}=\frac{2}{3}\,\text{f}\quad\frac{3}{1.2}=\frac{3}{3}\,\text{g}\quad\text{oder}$$

$$\frac{2}{3.5}=\frac{2}{15}\,\text{Des}\quad\frac{3}{2.5}=\frac{3}{10}\,\text{Es}\,5\,\frac{5}{2.3}=\frac{5}{6}\,\text{a}.$$

Es ist klar, dass man mittels dieser Digramme alle Rationen darstellen kann, welche wir aus den Perissos- und Artioszahlen abgeleitet haben und dass sie denselben Gesetzen der Dynamik gehorchen wie die Artios- und Perissoszahlen.

Es ist also die Aufstellung des dinamischen Gesetzes in der Harmonik so wenig eine Erfindung Zarlino's, als die Lehre von den Konsonanzen 6 8 9 12, d. i. 6 : 8 = 3 : 4 die Quart, 8 : 9 der Ganzton, 8 : 12 = 2 . 3 die Quint und 6 : 12 die Oktav von Pythagoras auf Grund des von ihm wahrgenommenen harmonischen Zusammenklanges der Hämmer in einer Schmiede erfunden worden ist. Will man diese Sage nicht ganz verwerfen, die doch von so vielen Autoren wieder und wieder vorgebracht wird, so dürfte ihre Deutung dahin gerichtet werden können, dass es dem Pythagoras, der in die Geheimnisse der alten Wissenschaften wohl eingeweiht war, als etwas Neues erschien die bekannten Schwingungs-Verhältnisse auch im Gewichts-Verhältnisse der Hämmer wieder zu finden.

Er selbst hatte sein Wissen aus der Tradition der Egypter geschöpft, auf die sie vor Zeiten übergegangen, welche der profanen Geschichte ferne liegen und sicher bis zur Arché führen in der die bis zur Sündflut gewonnenen Schätze des Wissen ebenso vor dem Untergange gewahrt wurden. Diese Hypothese erhält einen nicht zu verwerfenden Grund in einer anderen von vielen Autoren angeführten Sage. Die Bibel erzählt, dass *Jubal (Tubal)* die Musik erfunden habe. *Genes IV.* Nun fährt *Aegydius Zamorensis, Gerbert Script.* T. II p. 371, fort: Tubal, der Sohn des Lamech, den ihm seine Frau Ada geboren hatte, war der Vater der zur Zither und Orgel Singenden; aber nicht der Instrumente, welche erst später erfunden wurden. Er erfand zuerst und als der Erste die musikalischen Verhältnisse und Konsonanzen, damit das beschwerliche Hirtenleben, welches den Körper durch Wachen, Arbeiten und Sorgen drückte und erschöpfte

etwas annehmlicher werde. Als er aber gehört hatte, dass Adam zwei Weltgerichte vorausgesagt habe; von denen das eine durch Wasser, das andere durch Feuer solle vollzogen werden, schrieb er, damit die von ihm erfundene Musikkunst nicht verloren gehe, dieselbe mit grofsem Fleifse auf zwei Säulen, um die Grundsätze dieser Kunst schriftlich zu überliefern. Die eine dieser Säulen war von Marmor, damit sie das Wasser nicht auflöse, die andere von Thon, damit sie das Feuer nicht zerstöre. Nach dem Zeugnisse des Josephus wurde die marmorne später noch in Syrien gefunden. *Cf. Josephi historia c. IV in fine.*

Wer hat die Ventiltrompete erfunden?

(Rob. Eitner.)

Die Leipziger Allgem. mus. Ztg. berichtet im 5. Jahrg., November 1802, Seite 158, dass zu Folge öffentlicher Nachrichten der kaiserl. Hoftrompeter, Herr *Weidenmayer*, eine Trompete mit Klappen erfunden, auf welcher man durch zwei Oktaven alle halben Töne ganz rein und sicher angeben kann. Darauf liest man in einem Bericht über Leipzig in demselben Jahrgange, Januar 1803, Seite 245: „Der kais. kön. Hoftrompeter, Herr *Weidinger* aus Wien, gab uns Gelegenheit, seine bedeutende Erfindung zur Vervollkommnung der Trompete (worüber schon in diesen und andern Blättern, doch nicht bestimmt genug, gesprochen worden) selbst zu urteilen und zugleich sein meisterhaftes Spiel zu bewundern. Dass Hr. W. alle halben Töne, die im Umfang des Instruments liegen, beherrscht, und zwar so, dass er Läufer durch dieselben macht, ist vollkommen gegründet; auch ist die von uns, bei Gelegenheit der ersten Nachricht über diese Erfindung geäufserte Besorgnis, es möchte dies Instrument dadurch vielfach an seinem pompösen Charakter verloren haben, durch seine öffentlich gegebenen Proben vollkommen widerlegt. Das Instrument hat noch seinen vollen durchdringenden Ton, aber zugleich einen so sanften und zarten, dass man ihn auf einer Klarinette nicht weicher anzugeben im Stande ist. Man wird sich davon schon dadurch überzeugen, dass Hr. W., aufser einem Concert und mehreren anderen concertirenden Stücken, ein Trio für Pianoforte, Violin und Trompete, von *Hummel* in Wien, vollkommen glücklich und seine Solostellen ebenso zart, als jene beiden Instrumente ausführte. Das Crescendo und Decrescendo, die klare, bis in

das Mark eindringende Höhe, besonders wo Hr. W. sich mehr innerhalb der dem Instrument natürlichen Tonart hielt, sind ganz unvergleichlich, und, im wörtlichen Sinn, unerhört. Wie vieles davon der neuen Erfindung und wie vieles dem geschickten Virtuosen gebühre, können wir nicht entscheiden, da er die nähere Kenntnis seines Instruments jetzt noch für sich behält."

Heifst der Erfinder nun Weidenmayer oder Weidinger? Das Register der ersten zwanzig Jahrgänge der allgemeinen mus. Ztg. nennt nur Weidenmeyer (sic?) und fügt in Klammer bei (oder Weidinger), auch folgt darauf noch „der Sohn Weidenmeyer zu Wien, ein 12jähriger Hornist".

Wenn ich nicht schon längst von der Unzuverlässigkeit dieses Registers überzeugt wäre, so würde sicher hier das erste Misstrauen erweckt werden. Doch sehen wir weiter zu. Der Band 15 und 19 verspricht weitere Nachrichten:

Am 28. Dezember 1813 gab der 12jährige Sohn des k. k. Hoftrompeters Herrn Weidinger ein Concert in Wien auf dem von seinem Vater erfundenen *Klappenwaldhorn* etc. (15. Jahrg. S. 844).

Bericht über ein Concert in Wien im Theater in der Josephstadt (April 1817). Programm: „5. Adagio und Rondo für das Klappenhorn, gesetzt von Herrn Roser, mit Beifall und vieler Kunstfertigkeit vorgetragen von Hrn. Jos. Weidinger" (19. Jahrg. S. 305)*).

Am 4. Mai 1817 gab Herr Hoftrompeter Weidinger ein Concert in Wien und blies auf der von ihm erfundenen *Klappentrompete* mehrere Piecen. Sein Sohn liefs sich auf dem Klappenwaldhorn hören etc. (19. Jahrg. S. 429).

Im Jahre 1815 (17. Jahrg. S. 633) schreibt ein Korrespondent in London einen Artikel „Ueber die neuerlichen Verbesserungen der

*) Nur dies einemal findet sich der Vorname *Joseph* genannt, da aber der Vater Weidinger die Trompete und sein Sohn das Klappenhorn blies, so kann damit nur der Sohn gemeint sein. Köchel verzeichnet in seiner Kaiserl. Musikkapelle keinen Musiker dieses Namens. Doch finde ich in Hanslick's Geschichte des Concertwesens in Wien (Wien 1869 Seite 119) die kurze Notiz, dass der „Hoftrompeter Anton Weidinger vom Jahre 1800 an eine stabile Figur im Wiener Concertleben bildete und alljährlich sein Concert im Burgtheater gab, bis ihn sein Sohn Josef († 1832) in den zwanziger Jahren ablöste, um gleichfalls durch ein alljährliches Concert für die künstlerische Aufrechthaltung der Klappentrompete und des Namens Weidinger zu sorgen". Dass der letzte Satz nicht richtig ist, ersehen wir aus den oben mitgeteilten Berichten, doch das ist hier ohne Belang, denn es kommt uns nur darauf an daraus zu erfahren, dass der Vater Anton und der Sohn Joseph hiefs.

Trompete und der ihr ähnlichen Blasinstrumente", der aber von wenig Wert ist, da sich derselbe, was Namen und Erfindungen betrifft, nur auf ungenaue Angaben stützt, die er selbst als unsicher bezeichnet. So soll ein Hornist Ernst Keller aus Holland vor etwa dreifsig Jahren eine Trompete mit Tonlöchern gebraucht haben und sich gegenwärtig (1815) unter den Privatmusikern des Königs von England befinden. E. Keller kann aber selbst nichts genaueres mehr darüber angeben (sic?).

Dann soll (S. 635) vor etwa 15—18 Jahren ein Tonkünstler aus Wien hier in London, dessen Name mir entfallen ist, auf einer Trompete mit Klappen sich haben hören lassen. „Er blies ein, mich dünkt von Hummel komponirtes Concert, in welchem viele, sonst unmöglich auszuführende chromatische Sätze vorkamen; und seine Trompete verband mit ihrem natürlichen unverdorbenen Tone auch bewundernswerte Feinheit und Sanftheit. Da dieser Mann aber nicht lange hier blieb, und, soviel man weifs, seine Trompete von Niemand genau besehen liefs: so hat er damit hier nicht die Aufmerksamkeit erregt, die seine Erfindung gewiss verdient hätte; und so ist auch hier weiter nichts davon bekannt." Hierzu macht die Redaction der Zeitschrift die Bemerkung: „Ohne Zweifel ist hier der achtbare Künstler, Hr. Weidinger, kaiserl. Hoftrompeter in Wien, gemeint, den wir, kurz vor seiner Reise nach England, selbst gehört" etc. (Wiederholung des bereits oben erwähnten). Weiter heifst es: „Herr W. ist derselbe, für den und dessen Instrument Neukomm in seinem Requiem zur Feier des Todes Ludwig XVI. in Wien eine Hauptpartie geschrieben hatte."

Im Hauptartikel werden nun noch weitere Männer in England genannt, welche die Trompete und das Jagdhorn verbesserten, so ein Herr Halliday, der es *Bugle-Horn* nannte und mit 6 Klappen versah, wofür Mr. Logier et Comp. ein Patent erhielten. Auf diesem Horn kann man alle diatonischen und chromatischen Tonstufen blasen und wird heute noch auf der Parade gebraucht.

Ein gleich darauf folgender Artikel derselben Zeitung (S. 638) nennt einen Herrn Schugt in Köln, welcher vor kurzem eine Erfindung am Horn angebracht hat, mittelst deren die gestopften Töne ebenso hell klingen wie die Naturtöne. Herr Schugt ist gern erbötig anderen seine Erfindung mitzuteilen.

Hiermit brechen alle weiteren Nachrichten über Weidinger ab und der Mann lebt in den Tonkünstler-Lexica nur als k. k. Hoftrompeter Weidinger zu Wien zu Anfang des 19. Jahrhunderts

fort, welches zur Abwechslung auch einmal in „zu Anfang des 18 Jahrhunderts“ verdruckt wird (Oscar Paul).

Schon *Gerber* macht die Bemerkung in seinem Neuen biogr. Lexicon (1814), unter dem Artikel Weidinger, dass wahrscheinlich Weidenmayer ein ganz falscher Name sei. Nach den obigen Notizen wird darüber kein Zweifel mehr herrschen, denn die erste Nachricht stammt nur aus öffentlichen Blättern oder gar nur vom Hören sagen, während die zweite ein Bericht über ein in Leipzig öffentlich stattgefundenes Concert ist, und wir können daher den

k. k. Hoftrompeter Anton Weidinger in Wien

als den Erfinder der *Klappen-*, oder wie es heute heifst der *Ventiltrompete,* sowie des *Ventilhorns* bezeichnen.

Doch damit ist die Sache noch nicht erledigt, denn die Tonkünstler-Lexica führen den Berliner Kammermusikus Heinrich Stölzel als Erfinder der Ventile an und *Th. Rode* in seinem Artikel „Zur Geschichte des Horns oder Waldhorns“ (Neue Berl. Mus. Ztg., Bote & Bock, 1860, p. 242) geht noch gründlicher zu Werke und schreibt: „Von 1817 bis 1827 erfanden der Kammermusikus und Waldhornist Stölzel zu Berlin und der Bergoboist Blühmel, beides Schlesier, die chromatischen Ventilinstrumente.“ Und weiter hin: „Wie man im Allgemeinen annimmt und vom Blühmelschen Standpunkt (sic?) aus es auch glaubwürdig erscheint, hatte derselbe (nämlich Blühmel) schon 1817 die chromatischen Ventile erfunden, und drei solcher in demselben Jahre an ein Waldhorn setzen lassen. Stölzel soll dem Blühmel dieses Waldhorn abgekauft haben. Als Kammermusikus und tüchtiger Hornbläser aus Pless in Oberschlesien nach Berlin gekommen, hat er es für seine Erfindung ausgegeben und für Preufsen darauf ein 10jähriges Patent erhalten.“

Auf ein „man sagt“ und „er soll“ hin wird ein gewiss ganz ehrenhafter Mann des Betruges und der Schufterei angeklagt und das nennt man dann Geschichte schreiben. *v. Ledebur*, in seinem Tonkünstler-Lexicon Berlins, nimmt obigen Satz unanbestandet auf und scheint nicht einmal die Entehrung Stölzel's zu bemerken. Worin der „Blühmelsche Standpunkt“ besteht, verschweigt der Verfasser, und da Blümel sonst wenig bekannt ist und nur immer in Verbindung mit Stölzel erwähnt wird, so bleibt uns sein Standpunkt vorläufig ein Geheimnis.

Das zweifelhafte Verdienst Heinrich Stölzel als Erfinder der Ventiltrompete erklärt zu haben, gebührt Gottfr. Weber, der in der Cäcilia (Mainz 1835 Schott, Bd. 17, Seite 73) einen Artikel über

Ventilhorn und Ventiltrompete veröffentlicht und darin Seite 103 schreibt: „Das Verdienst derselben gehört bekanntlich dem Kammermusikus Heinr. Stötzel (soll Stölzel heifsen) aus Pless in Oberschlesien“ und verweist er auf einige Nachrichten der Leipziger Allgem. mus. Ztg. hin, in der des Näheren zu finden ist. Weiter sagt er „nacherfunden und anmafslich ameliorirt hat unsere deutsche Erfindung wie gewöhnlich ein Franzose, Herr A. Dauverné; und ein Pariser Instrumentenmacher hat damit bei der Exposition von 1827 bei der Pariser Austellung ein — ‚*Médaille d'encouragement et recompense à l'inventeur*‘ (!) erworben, welche jener demnächst seinem magern Tractätlein: *Méthode de Trompette à pistons, Paris, chez A. Halary* auf dem Umschlage *in effigie* beidrucken liefs, nebst der Abbildung eines Instrumentes seiner Construction, wie solche die erste Figur der voranstehenden Zeichnung zeigt (Cäcilia Seite 79) und zugleich beweist, dass der belorbeerte *inventeur* noch nicht einmal das dritte Ventil kannte.“ Das dritte Ventil mit wirklicher Vollkommenheit gebaut zu haben, fährt Gottfr. Weber fort, scheint dem Instrumentenmacher C. A. Müller in Mainz zu gebühren, von welchem es wenigstens gewiss ist, dass er schon im Jahr 1830, wo von einem dritten Ventil noch nirgend etwas bekannt war, eine mit den im vorstehenden § 13 (Cäcilia S. 92) beschriebenen drei Ventilen ausgestattete Trompete dem Musiker Bochinger, ersten Trompeter des dortselbst stationirten K. K. österreichischen Regimentes *Langenau,* lieferte. Soweit Gottfr. Weber.

Die von Gottfried Weber erwähnten Berichte in der Leipziger Allgemeinen mus. Ztg. befinden sich fast in denselben Jahrgängen als die späteren über Ant. und Jos. Weidinger und es erregt umsomehr unsere Verwunderung, wie man die einen beachten und die andern übersehen kann. Heinrich Stölzel wählt freilich den auffälligeren Weg sich seine Erfindung öffentlich attestiren und beloben zu lassen, unterzeichnet von damals angesehenen Musikdirigenten. So schreibt in der oben genannten Musikzeitung im Jahre 1815 (17. Jahrg.) Seite 309, der bekannte Musikdirektor und Komponist G. B. Bierey in Breslau: Der Kammermusikus Heinrich Stölzel, aus Pless in Oberschlesien, hat am Waldhorn einen einfachen Mechanismus angebracht, durch welchen er im Stande ist alle Töne der chromatischen Scala wohlklingend, rein und stark zu spielen. Sie besteht in 2 Hebeln, die mit 2 Fingern der rechten Hand dirigirt werden etc. „Er will sie dem Könige von Preufsen zu Füfsen legen.“

Ebendort 1817 (Jahrg. 19) Seite 815, mit Friedrich Schneider

in Leipzig unterzeichnet, dem Komponisten des Weltgerichts: Herr Stölzel hat seinem Horne zwei luftdicht gearbeitete Ventile gegeben, die mit leichter Mühe von 2 Fingern der rechten Hand, wie Tasten am Pianoforte niedergedrückt und von selbst durch angebrachte Federn wieder in den vorigen Stand gesetzt werden. Weiterhin wird der Wunsch ausgesprochen, dass Herrn Stölzel für seine Mühe und aufgewendete Kosten recht zahlreiche Bestellungen gemacht werden möchten.

Ebendort 1818 (Jahrg. 20) Seite 531 heifst es in einem Berichte aus Berlin, dass der Kammermusikus Stölzel und der Bergoboist Blümel (warum schreiben Rode und v. Ledebur Blühmel?) in Berlin zwei Vorrichtungen erfunden haben, durch die man auf dem *Waldhorn*, der *Trompete* und *Posaune* alle Töne der chromatischen Tonleiter ohne Einsatzbogen, Stopfen etc. leicht, schnell und ohne Verlust an Fülle des Tons hervorbringen kann und ein Patent für die Monarchie (Preufsen) auf 10 Jahre erhalten haben.

An diesem Patent sind nun die Herren Musik-Historikor hängen geblieben, denn was in einem preufsischen Amtsblatte steht ist doch historisch begründet!

Ich hoffte noch irgendwo auf eine Quelle zu stofsen aus der Herr Rode seine Nachrichten über Blümel geschöpft hat, doch überzeugte ich mich, dass er das Meiste aus Schillings Lexikon und — dem preufsischen Patente entlehnt hat; aus letzterem entstammt wohl auch das *h* im Blümelschen Namen. Schilling entlehnt wieder seine Nachrichten aus der Cäcilia von 1835 und kopirt getreulich in dem Artikel „*Horn*“ den Namen *Stötzel* statt *Stölzel*, während er im Artikel Stölzel das Nämliche nochmals erzählt.

Schilling begeht im Artikel „*Horn*“ den komischen Verstofs, eine Klappentrompete für etwas anderes zu halten als für eine Ventiltrompete. Er giebt dort dem Weidinger ganz richtig die Priorität in der Erfindung, da er aber sagt, die weit vollkommnere Ventiltrompete erfand Heinrich Stötzel (scil. Stölzel), so gesteht er damit ein, dass er eine Klappentrompete für keine Ventiltrompete hält. Herr Rode geht diesem Verstofse als praktisch gebildeter Musiker wohl aus dem Wege, lässt aber Weidinger, da Schilling ihn nur vorübergehend erwähnt, auch unter dem Artikel „*Weidinger*“ nur sagt: ein Trompeter in Wien aus dem Anfange unseres Jahrhunderts, ganz unerwähnt, und so ist Stölzel zu der zweifelhaften Ehre gekommen die Ventiltrompete erfunden, oder, wie Rode sagt, sie Blümel abgekauft und für seine Erfindung ausgegeben zu haben.

Ueberschauen wir nun das Resultat unserer Exkursion, so wird sich an der Hand der citirten Quellen dasselbe ganz natürlich ergeben.

Anton Weidinger hielt seine Erfindung sehr geheim, wie in dem Bericht aus Leipzig von 1803 gesagt wird; er beutete die Erfindung mehr als reisender Virtuose und Concertgeber, denn als Fabrikant aus. Die Klappenvorrichtung brachte er auch beim Waldhorn an und bildete seinen Sohn als Waldhornist aus, mit dem er nun in den Jahren 1813 bis 1817 gemeinsam concertirte.

Es konnte nicht fehlen, dass die Erfindung grofses Aufsehen unter den Fachgenossen machte und sie sich bemühten dieselbe nachzuahmen. Wenn Weidinger auch keine nähere Betrachtung seines Instruments erlaubte, so konnte doch Jeder beim Spielen desselben sehen, was er an dem Instrumente angebracht und wie er es handhabte.

Stölzel war nun so glücklich, nehmen wir an durch eigenes Nachdenken, die Erfindung nachzumachen. Er nennt sie 1815 nicht Klappenwaldhorn, wie Weidinger, sondern spricht nur von einem einfachen Mechanismus, den er am Waldhorn angebracht hat; geht aber gleich mit der Idee um, sich die Erfindung patentiren zu lassen. 1817 macht Stölzel nochmals Anstrengungen um seine Erfindung wieder ins Gedächtnis zu rufen und Bestellungen zur Anfertigung derselben zu erhalten. Erst 1818, als er sich schon in Berlin befand, scheint er mit Blümel eine Art Kompagniegeschäft gemacht und sich die Ventilvorrichtung auf das Waldhorn, die Trompete und Posaune patentiren lassen.

Die Kirchenmusik in Franken.

Im Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg erschien im 19. Bande, 2. Heft (Würzburg 1867) ein Aufsatz von *Joseph Hörnes*, der obige Aufschrift trägt. Da derselbe jedoch in den musikalischen Kreisen wenig bekannt geworden ist, so wird eine Wiedergabe der dort aus den *Würzburger Rathsprotokollen* veröffentlichten Aktenstücke seine Berechtigung haben.

Im Dome zu Würzburg wurde 1617 vom Kölner Orgelbauer *Jakob Nyhoff* eine um 3500 Thlr. verfertigte Orgel aufgestellt. Im darauf folgenden Jahre wurden zwei fremde Organisten, nämlich Caspar Hafsler von Nürnberg und Caspar Vincent von Worms, hierher gerufen, welche das Werk prüften, jedoch einige geringe Mängel rügten, welche Nyhoff nachträglich verbesserte.

Als Domorganist erscheint 1627 Georg Wenglein. Dieser fand die Orgel schon so unbrauchbar, dass er deren gänzliche Herstellung beantragte; ein gleiches fand auch der Mainzer Hoforganist Daniel Ballius. Der Schwedenkrieg zerstörte endlich dieses Werk so aus dem Grunde, dass es durch ein neues ersetzt werden musste. Dieser Neubau wurde 1655 durch Abbruch der Nyhoff'schen Orgel in Angriff genommen und 1667 durch Aufstellung der vom Orgelbauer Fretscher zu Kulmbach neugefertigten Orgel vollendet; sie kostete, einschlüssig der Kosten für Erweiterung des Chores, 1539 fl.

Als Domorganist dieser Zeitperiode erscheint ein Domkleriker, der Vicar Kilian Keller, er war zwanzig Jahre lang Domorganist und endete seine Künstlerlaufbahn am 10. Oktober 1674. Hammelburg war seine Geburts-, der Domkreuzgang seine letzte Ruhestätte. Ein gemaltes Epitaphium erinnert an sein irdisches Wirken, doch scheint er in den letzten Jahren einen Gehilfen, vielleicht wegen Alters, gehabt zu haben, da 1669 ein Domstiftsvicar Sebastian Ankenbrand als Organist genannt wird.

Das Benediktinerkloster St. Stephan war 1639 im Besitze eines Orgelwerkes und suchte im genannten Jahre der dortige Organist Bonifacius Wolf um Anstellung als deutscher Lehrer nach und erhielt sie auch.

In der Liebfrauenkirche wurde 1624 der Organist Elias Wolz angestellt, wobei ihm jedoch untersagt wurde, Schüler für das Orgelspiel anzunehmen, da solche das Werk nur ruinirten. Schon 1627 musste aber Wolz wieder abgegangen sein, denn Veit Heinrich Hoffmann wurde als Organist angenommen, jedoch, weil man nicht recht traute nur auf Probe. Aus dem Jahre 1650 erfahren wir, dass der Organist obiger Kirche, Namens Schäfer, seinen Dienst kündigte und der studiosus juris Maier denselben erhielt.

Der oben erwähnte Ankenbrand, der auch in den Akten „der alte Ankhenbrand" genannt wird, fungirt noch 1691. Im Jahre 1694 wurde der junge Ankhenbrand Organist, der seine musikalische Ausbildung in Wien erhalten hatte.

In der Benediktiner-Abtei Neustadt am Main war 1619 der Pater Wolfgang Götze Organist.

Unter dem Fürstbischof von Würzburg, Johann Philipp von Schönborn, wurde auf dem Schlosse Marienberg ein eigenes Theater zur Ergötzung des Hofes erbaut und berief der Fürst einen tüchtigen Mann als Kapellmeister, der in Italien in der Musik gebildet und vielfach gereist, seine Erfahrungen benützen konnte, um die neu-

gestaltete Musik in Franken ordentlich „mit dem Leben zu verschmelzen. Sein Grab ist an der nördlichen Mauer des Domes in Würzburg, allwo sein Leichenstein in kurzen Worten seine merkwürdigen Schicksale enthält. Die Inschrift lautet in deutscher Uebersetzung folgendermafsen:

Steh still Wandrer und höre!
Wertheim im Frankenlande gab mir das Leben, doch nicht die Bildung,
Frankfurt hat es veredelt durch die Kunst der Musik,
Polen es verklärt durch den katholischen Glauben,
Im Glauben und in der Kunst hat Frankreich mich geübt, Italien vervollkommnet,
Würzburg und Mainz haben den Heimgekehrten zu schätzen gewusst.
Wer ich gewesen, wer und wo ich bin, fragst du? Höre!
Philipp Friedrich Buchner
Kurfürstlich Mainzischer und fürstlich Würzburgischer Kapellmeister bin ich gewesen,
Zwanzig Jahre lang Hohen und Niedern wert,
Zum Staube, von dem ich am 10. September 1614 genommen ward, bin ich am 23. März 1669 zurückgekehrt,
und ruhe unter dem nächsten Hügel —,
das Uebrige sollst du erfahren, wenn wir uns wiedersehen,
unterdessen bete für mich und lebe so,
dass wir uns wiedersehen im Himmel."

Schon Walther verzeichnet diesen Komponisten unter dem Namen *Bvcnero* und Gerber verbessert ihn in seinem alten Lexikon in *Buchner*; führt auch drei Druckwerke namentlich auf, von denen zwei Becker in seine Literatur aufnahm. Die späteren Tonkünstler-Lexika erwähnen ihn, wie so manchen anderen, nicht mehr. Obiges Epitaph giebt in knapper Form die vortrefflichsten biographischen Notizen von der Geburt bis zum Tode und ich kann diesen noch einige bibliographische Angaben hinzufügen, so dass wir wieder um einen Meister reicher geworden sind. Die Kgl. Universität in Upsala besitzt in ihrer reichen, einst Deutschland entführten Musiksammlung, unter

Büchner, Philippus Fredericus: Plectrum musicum (24 Sonat.) harmon. fidibus sonorum ad Deum perinde laudandum a . . . op. IV. Francofort, B. Chr. Wustius 1662 in Fol., bestehend aus den Stimmenbüchern: 2 Violinen, Viola da braccio, Viola da Gamba, Bassus, Fagotto, Bassus continuus.

Proske verzeichnet in seinem Kataloge das Werk von Buchner:

Concerti ecclesiastici di . . . Concertati a 2, 3, 4 e 5 voci. Opera II. Venetia, Allessandro Vincenti 1644. In 4°.

Ob das Werk aber im Besitze der bischöflich Dr. Proskeschen Bibliothek in Regensburg ist, bedarf noch der Anfrage. Beide genannten Werke befanden sich auch einst auf der Bibliothek der St. Elisabethkirche in Breslau und müssen, wenn sie nicht von Feuchtigkeit verdorben sind, jetzt auf der Stadtbibliothek in Breslau liegen. Dort muss auch noch ein drittes Werk sich befinden, betitelt wie obiges:

Concerti ecclesiatici di . . . a 2, 3, 4, 5 voci. Ibidem 1642.

In dem weiterhin verzeichneten alten Inventar ist noch unter 8) eine Sammlung von 5 kleinen Sonaten genannt und am Schluss noch Messen und Offertorien.

Im Jahre 1670 wurde für die Marienkapelle in Würzburg ein Musikchor gegründet und zwar mit dem Domlehrer als *Rector chori*, 4 Sängern und 2 Violinisten. Es erhielt von diesen jeder 12, der Rector 18 fl. Bestallung aus verschiedenen Stiftungen. Im Falle des Unfleifses sollten sie zur Strafe Abzüge erleiden. Organist war der schon genannte Ankhenbrand senior; für die Violine waren engagirt *Johann Eyselein* und *Paul Kraemer; Lorenz Matern*, Kantor der Domschule, war Bassist und *Georg Damonio* Tenorist, die Gebrüder *Metscher* sangen Sopran und Alt. Jedoch ein Monat nach Fixirung dieser Bestallung musste sie schon auf Betreiben der betreffenden Künstler erhöht werden, so das unter andern der Rector 20 fl. und der Organist nunmehr 40 fl. erhielt. Doch gab es schon im darauf folgenden Jahre Klage, besonders über den Organisten, dass er oft eher mit der vollen Orgel einfalle, als der Vers ausgesungen sei. Die Geistlichkeit verlangte, dass bei einem Amte ohne Diaconen keine Sonaten oder Motetten beim Graduale aufgeführt, sondern nur einfach präludirt werden sollte. Der Organist wurde zur Abhilfe der Beschwerden mit diesen Wünschen bekannt gemacht.

Aus dem Jahre 1684 findet sich ein Verzeichnis der Instrumente und Notenbücher auf der Orgel der Frauenkapelle, angefertigt vom Kapellenpfleger *Hahn*, welches folgenden Wortlaut hat:

„Verzeichniss der Instrumenten und Notenbücher auf der Orgel der Frauencapelle. 7. Juni 1684 praesentes Hahn, Pfleger, Jesser, Domschulmeister, Ankhenbrand, Organist.

1) 2 Violen und Discantgeigen.

2) 1 Fagott.

3) fünf Theil musikalische Bücher Autore *Francisco Vigneli.*

4) sechs partes Autore *Johann Kaspar Krebs*, Churbayrischer Kapellmeister. 4 to.

5) sechs partes Autore *Buchner* sel. weiland Churmainzischer (und wirzburger) Kapellmeister, 4 to.

6) Eilf partes Autore *Valentin Molitore*, fol.

7) Sechzehn Theil in 4 to *Johann Melchior Glatte* aut.

8) Fünf kleine Sonnata weiland H. Kapellmeister *Buchners.*

9) Vier Sonnata des *Wencelini.*

Aufserdem unterschiedliche Motetten, Sonnata, Messen, Offertorien durcheinander, uneingebunden."

Ein Anhang zu obigem Aufsatz bringt den Wortlaut eines „Geding Zettul wegen Einer Orgel in U. L. Frawen Capellen." Er ist datirt vom 17. Januar 1642 und unterzeichnet: *Stephan Reibelt* Pfleger der Kapellen. *Johann Leonhard Schannath* Orgelmacher.

Ferner das „Inventarium über Vnser Lieben Frawen Capellen vff dem Marckt zu Würzburg. Pro Anno 1694 (Auszug). Die Musicalia Instrumenta undt Chorbücher hat H. Anckhenbrandt Organista in Custodi." Hier sind genannt:

12 Messen (geschrieben) von Fr. Buchnero.

7 getruckhte messen Auth. Jacobo Hanwarts.

9 Magnificat, 1 Te Deum, 20 Offertoria, 1 Messe von Jacob Hanwarts.

8 Offertorien und 1 Requiem von Corstant.

41 Offertoria und 16 Sonata von Fr. Buchnero.

26 Offertoria von Francisco Fignal.

24 Offertoria von Caspar Kerl.

21 Psalmi von Melchior Slellein.

13 Offertoria cum Sonata von Jacobo Schwab.

42 Salve regina von Bartholomäus Lützig.

15 Offertoria von Valentin Molitor „de novo".

16 neue sonata Auffschneuter 16 bg.

8 neue sonata auth. Betz.

5 Vesperae Hr. Anckhenbrand selbst geschribn.

Folgen noch Offertorien und Messen ohne Autor „so von aigener Handt geschribe", nämlich Ankenbrand's.

Mitteilungen.

* Die in Nr. 1 der Monatsh. Seite 16 gestellte Anfrage in Betreff des Todesjahres Sacchini's löst sich in einen Druckfehler der betreffenden Zeitschrift auf, der bereits in dem 1818 herausgegebenen Register verbessert ist. Es soll dort nämlich statt Sacchini „*Piccini*" heifsen, der am 7. Mai 1800 gestorben ist. Herr Georg Becker teilt mir noch mit, dass in dem „Almanach des Spectacles" vom Jahre 1787 der Tod *Sacchini's* mit Samstag den 7. Okt. 1786 in Paris verzeichnet und ebendort eine mehrere Seiten lange Lobrede auf ihn zu finden ist.

* Bei der Besprechung zweier Sonaten für Pianoforte von Ferd. Ries, Beethoven gewidmet (op. 1), sagt der Recensent in der Allgemeinen mus. Ztg. (Leipzg. 1807, 9. Jahrg. p. 363) unter anderem: „die Sonate gehört eigentlich unter die Klavierkompositionen, die der grofse Mozart in seiner selbstgeschaffenen Kunstsprache, deren handfeste Terminologie man ihm, um ihres Darstellenden willen, gern verzeiht — Krabbelsonaten nannte, d. h. solche worin vor allem dafür gesorgt scheint, dass alle zehn Finger nur immerfort recht sehr viel zu krabbeln haben".

* Arthur Pougin's 2. Band der „Supplément et Complément" zu Fétis Biographie universelle ist erschienen und damit beendigt. Er umfasst die Namen Holmes—Zwingli, 691 Seiten und kostet nur 6,40 Mk. Trotz aller Schwächen bleibt es immer ein verdienstliches Werk.

* Wer als Subscribent auf die Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke einzutreten wünscht, hat sich zur Ausfertigung eines Subscriptions-Scheines an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung zu wenden. Der Zahlungsmodus beläuft sich in den zwei ersten Jahren auf je 15 Mark., in den zwei folgenden auf je 12 Mk. und dann auf je 9 Mk. Einzelne Jahrgänge sind nur nach dem Ladenpreise zu erwerben. Bei Abnahme von wenigstens 5 Jahrgängen wird sowohl hier als bei den älteren Jahrgängen der Monatshefte, wenn sich der Besteller als Mitglied oder Subscribent einzeichnet, ein Rabatt bewilligt. *Rob. Eitner.*

* Der im vorigen Hefte versendete Prospekt: „Die Musikhandschriften auf öffentlichen Bibliotheken, beschrieben von Rob. Eitner" betreffend, eines für die Musikwissenschaft so unentbehrlichen Hilfmittels — der 1. Band sollte die Handschriften der Kgl. Bibliothek in Berlin, der 2te die von Dresden, der 3te kleinere Bibliotheken u. s. f. enthalten, hat nicht den gewünschten Erfolg erzielt und muss der Druck des Werkes wegen mangelnder Unterstützung unterbleiben.

* Als Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung sind eingetreten die Herren: Dr. *O. Hostinsky* in Prag, Dr. *H. A. Köstlin* in Friedrichshafen und Prof. *H. Sommer* in Braunschweig.

* Quittung für empfangene Zahlungen von den Herren: Auberlen, Bäumker, Böckeler, Bohn, Dressler, Faifst, Friese, Fürstenau, Gehring, Haberl, Habert, Hagen, Hoppe, Israel, Kade, Kornmüller, Kraus Sohn, Krause, Lüstner, Meier, v. Miltitz, Morsch, Oppel, Postler, Schlecht, Skuhersky, Unterkreuter, v. Wasielewski.

* Die folgende Nummer der Monatshefte wird etwas später, vielleicht erst im Mai ausgegeben, da sie das älteste bekannte deutsche Singspiel von 1644 enthalten wird und die Herstellung desselben eine längere Zeit verlangt.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied", 2. Bd., Forts., S. 109—116

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

1381

MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

DREIZEHNTER JAHRGANG

1881

No. 4, 5, 6.

REDIGIRT

VON

ROB. EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von T. Trautwein,

Kgl. Hof-Buch- und Musikalien-Handlung.

W. Leipzigerstrafse 107.

Nettopreis 3 Mark.

DAS

ÄLTESTE BEKANNTE DEUTSCHE SINGSPIEL

SEELEWIG.

GEDICHTET

VON

GEORG PHILIPP HARSDÖRFFER,

IN MUSIK GESETZT

VON

SIGMUND GOTTLIEB STADEN

NÜRNBERG 1644.

NEUE AUSGABE

MIT EINEM AUSGESETZTEN GENERALBASS NEBST KLAVIERAUSZUG VERSEHEN

VON

ROB. EITNER.

BERLIN 1881.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE.

T. TRAUTWEIN.

Einleitung.

Der Verlust von Heinrich Schütz's Dafne, der ältesten deutschen Oper von dem Jahre 1627, ist oft genug beklagt worden, und doch war es bisher nicht gelungen, eine Arbeit gleichen Genres aus dieser Zeit zu entdecken, obgleich sich sicher annehmen liefs, dass die Deutschen der neuen Art Musik nicht teilnamlos zugesehen, sondern im Gegenteil nach Art der Deutschen sich das Fremde baldmöglichst angeeignet haben. Wenn es mit der deutschen Opernproduktion nicht recht vorwärts gehen wollte und noch lange hin nur einzelne Anläufe zu Tage traten, so hatte dies nicht nur in den religiös politischen Zeitverhältnissen des 17. Jahrhunderts seinen Grund, sondern auch und zwar hauptsächlich in dem Naturell der Deutschen. In der Beschaulichkeit der Kirchenmusik und in der gemütlichen Heiterkeit und Ausgelassenheit des Liedes fand der Deutsche sich selbst, und seine Meister standen an der Spitze aller Kunstleistungen.

Anders gestaltete sich das Verhältnis, als der dramatische Gesang seinen Einfluss auf alle Kunstformen auszudehnen begann, als die Cantate entstand, die Motette nach und nach zur Cantate sich umbildete und selbst der Choral dramatisirt wurde. In dieser Zeit gehen die musikalischen Leistungen der Deutschen gewaltig bergab und sogar das Lied geht ihnen dabei zum Teil verloren, musste sich wenigstens vollständig umgestalten, bis es in Mozart und Schubert wieder seine Auferstehung und den Triumph über alle übrigen Leistungen feierte. Die ältesten bekannten dramatischen Versuche der Deutschen, welche nicht im Dienste der italienischen Musik standen, sondern einen selbständigen Weg zu gehen versuchten, rühren von Reinhard Keiser her und fallen erst in die Zeit um 1692. Thatsächlich liegt uns aber erst aus dem Jahre 1697 die Partitur einer Keiser'schen Oper vor (Adonis, kgl. Bibl. Berlin, Ms. 11,480 in fol.). Alles übrige was wir sonst noch an

Opern nach dieser Zeit von Deutschen komponirt kennen, sind Nachbildungen der italienischen Oper, welche jegliche Spur von Deutschtum möglichst zu unterdrücken suchen und sich sclavisch in den Dienst der Italiener stellen. — Das ganze 18. Jahrhundert liefert dafür die bedenklichsten Beweise.

Nach diesen einleitenden Worten wird die Bedeutung des Fundes einer deutschen Oper oder Singspieles vom Jahre 1644 ins rechte Licht treten. Die Dr. F. Gehring'sche Auction und der hierzu abgefasste Katalog von Albert Cohn in Berlin machte mich auf dieselbe aufmerksam. Da sich der Druck der Partitur in einem literarischen Werke dieser Zeit befindet,[1]) so ist es erklärlich, dass sich derselbe den Forschungen der Historiker bisher entzogen hat, obgleich ich nachträglich finde, dass schon August Reifsmann in seiner Geschichte der Musik (München 1864, 2. Bd. pag. 159) das Singspiel beschreibt und Einzelnes daraus mitteilt; da sich aber das Reifsmann'sche Werk im Uebrigen nicht der Sympathie der Historiker erfreut, so ist auch dieser wichtige Fund unbeachtet geblieben.

Ich gebe die nachfolgende Partitur des ganzen Singspieles in 3 Akten — Handlungen — genau nach dem Originale und füge nur dem bezifferten Basse die einst von der Laute frei ausgeführte Begleitung hinzu, d. h. also den ausgesetzten Generalbass, den bereits Caccini in der Vorrede zu seiner Euridice, 1600, verlangt, indem er sagt: «die Anwendung der Mittelstimmen an gehöriger Stelle überlasse ich dem Urteil und der Kunst des Spielenden;»[2]) und auch Staden sagt: «den Grund (die Begleitung) dieser Musik führet eine Theorba durch und durch.»

Ein Vergleich zwischen der damaligen italienischen Oper, wie sie durch die Arbeiten eines Monteverde sich gestaltet hatten, mit dem vorliegenden Singspiele, lässt uns über das Vorbild in der Anlage, auch wenn es der Titel selbst nicht schon bezeichnete, keinen Zweifel. Wenn auch Staden's Vater das Sprichwort im Munde geführt haben soll: «Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas können», so erfüllt uns das stolze Wort

---

[1]) In Harsdörffer's Frauenzimmer-Gesprechspiele. 4. Theil, Nürnberg 1644.
[2]) Monatsh. 1881, pag. 14.

wohl mit Freude, dass es zu allen Zeiten Männer gegeben hat, welche die Ehre des Vaterlandes hoch hielten, doch in Betreff des dramatischen Gesanges blieb das Können weit hinter dem guten Willen zurück.

Harsdörffer's Bestrebungen gingen dahin: das Gute anderer Völker in Literatur, Kunst, Handwerk, Sitten und Gebräuchen auf deutschen Boden zu verpflanzen; ferner die deutsche Sprache fügsamer zu machen und mit Ausdrücken zu bereichern, sowie die Sucht der Deutschen zu bekämpfen, ihre Sprache mit Fremdwörtern zu überladen, zum behufe dessen er sich selbst nur deutscher Wörter bediente. Seine Sprachreinigung geht soweit, dass er auch das Wort Symphonie deutsch wiedergeben will und es mit «An- oder Gleichstimmung» übersetzt, sich aber doch gezwungen sieht, das Wort Symphonia einzuklammern, da er wohl mit Recht fürchtet, man könnte ihn nicht verstehen. Die Anlage des Textes zum Singspiele ist den italienischen Vorbildern getreu nachgebildet und bewegt sich sogar manchmal in Uebersetzungen. Staden folgt denselben Fufstapfen, soweit als es die äufsere Form gebietet. Im Uebrigen giebt er sich ganz und gar als Deutscher und beweist, dass das Dramatische, also hauptsächlich das Recitativ, welches der Italiener von vornherein so vorzüglich traf,[1]) dem Deutschen vorläufig etwas Unmögliches sei. Beim Italiener rollt das Recitativ wie der Redefluss dahin und das eigentlich musikalische Element, also das Melodische, bringt er sehr treffend nur hin und wieder bei besonders empfindungsvollen Worten an. Sogenannte Arien kommen bei ihm anfänglich nur selten vor und dann wählt er stets eine Textstelle, welche einen Ruhepunkt in der Handlung kennzeichnet, also betrachtenden oder moralisirenden Inhalt hat.

Der Deutsche kann sich dagegen musikalisch nicht anders als melodisch ausdrücken. Die Ansätze zum Recitativ lassen sich zwar überall erkennen, so im 1. Akt (Handlung), 2. Aufzug, besonders aber im 5. Aufzuge; auch in den folgenden Akten tritt das Bestreben, dem Italiener sein Recitativ nachzuahmen klar zu Tage, doch verlieren sich die Ansätze meist schon im 2. Takte in rhythmisch gegliederte Perioden mit melodischer Steigerung und Senkung,

[1]) Siehe den 1. Theil: die Oper, Publikation der Gesellschaft für Musikforschung für 1881. Partitur, Berlin bei T. Trautwein.

und verlaufen sich demnach fortwährend in den Charakter des Liedförmigen. Am liebsten greift Stade zum Strophenliede, welches also auf eine Melodie 3, 4 bis 6 Strophen absingt, und giebt dadurch am deutlichsten zu erkennen, wie wenig ihm das Wesen des dramatischen Gesanges zum Verständnis gelangt ist, denn es kann wohl keinen gröfseren Abstand geben als der dramatische Gesang dem Strophenliede gegenüber.

Trotzdem sind manche Scenen Staden besser geglückt als man erwarten sollte, so z. B. in der 2. Handlung der 6. Aufzug; auch der Waldgeist (der griechische Satyr) ist musikalisch treffend gezeichnet, und dies giebt uns den Beweis, dass sich dem Deutschen dies Feld weit eher erschlossen hätte, wenn er sich mit derselben Konsequenz wie der Italiener darauf verlegt hätte. Interessant ist auch der Vergleich mit der grofsen (Bravour-) Arie Monteverde's im Orfeo, 3. Akt (Seite 181 der neuen oben erwähnten Ausgabe) mit Staden's ähnlichem Versuche in der 3. Handlung, 3. Aufzug. Wie der Deutsche sich aber im Chor- und Instrumentalsatze der neuen Richtung schnell zurecht findet, und im Verhältnis zum Italiener, selbst Monteverde gegenüber, etwas weit Brauchbareres, musikalisch Wertvolleres und formell Abgerundetes schafft, dafür geben uns die kleinen hier vorkommenden Chor- und Instrumentalsätze treffliche Beweise und erwähne ich nur die Sätzchen am Ende des Singspiels.

Noch möchte ich der Frage begegnen, warum ich dies Singspiel nicht dem 2. Teil der Oper (Publikation) einverleibt habe? Der 2. Teil der Oper wird die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts umfassen, in welcher Zeit die Italiener schon meisterhafte Arbeiten liefern, die sich zu dem vorliegenden Singspiel wie der Jüngling zum Kinde verhalten. So interessant und wertvoll auch die Staden'sche Arbeit ist, so wenig gehört sie als vereinzelter Versuch in die Reihenfolge von historisch geordneten Musterwerken.

Sigmund Gottlieb (Theophilus) Staden[1]) war 1607 in Nürnberg geboren und wurde nach dem Tode seines Vaters Johann

[1]) Nicht Stade, wie man vermuten sollte. Besonders der Vater, Johann, legt einen grofsen Wert auf die Rechtschreibung seines Namens und giebt ihn selbst auf Titeln mit lateinischem Wortlaute mit deutschen Lettern und deutscher Endung.

Staden im Jahre 1634 Nachfolger desselben als Organist an der Sebalduskirche daselbst; dort wirkte er bis zum Ende seines Lebens, welches im Jahre 1655 eintrat und wurde von seinen Mitbürgern und Zeitgenossen hoch geehrt und gerühmt. Sein Bildnis wurde zweimal durch den Stich bekannt gemacht. Gerber verzeichnet in seinen Lexica eine Anzahl seiner Druckwerke und ist wohl das bekannteste davon die im Jahre 1637 neu aufgelegte und vermehrte Ausgabe von H. L. Hafsler's «Kirchengesäng: Psalmen und geistliche Lieder.» [1])

Harsdörffer giebt in der Vorrede obigen Werkes dem Staden die Vornamen Johann Gottlieb und so nennt ihn auch Reifsmann in seiner Musikgeschichte. Nach den sorgfältigsten Untersuchungen bin ich aber zu dem Resultat gelangt, dass hier ein Druckfehler oder augenblicklicher Gedächtnisfehler von Seiten Harsdörffer's vorliegt, denn zu der Zeit trug kein anderer Musiker in Deutschland diesen Namen, der sich eines so bedeutenden Rufes erfreuen konnte; ferner soll Harsdörffer, nach Walther, in seinen *Deliciis philosophicis* und *Mathematicis Partis 3, Parte 5, Quaest. 18* desselben Staden's mit Ruhm gedacht, sich hier aber nur des Vornamens Theophilus bedient haben. Auch zeichnet im 5. Teile derselben Frauenzimmergespräche, S. 599, sich Staden selbst Sigmund Gottlieb. Harsdörffer war 1607, wie Staden, in Nürnberg geboren und daselbst in späterer Zeit Ratsherr, war also nicht nur Altersgenosse, sondern auch städtischer Amtsgenosse Staden's und ein Zweifel über die Autorschaft der Komposition des Singspiels Seelewig ist hiermit völlig ausgeschlossen. Hiernach ist sowohl im Reifsmann, als auch in meinem Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke (Berlin 1871 p. 186) der Name Johann Gottlieb Staden in Sigmund Gottlieb zu ändern und fallen hier auch die biographischen Notizen weg, die sich auf Johann Staden beziehen.

---

[1]) Siehe das chronologische Verz. der Werke H. L. Hassler's, Monatsh. V., Beilage, S. VII. Einige Lieder Staden's aus vorliegendem Druckwerk und eine Sammlung Gesänge sind hier am Ende verzeichnet.

Das Singspiel befindet sich am Ende folgenden Druckwerkes: Geſprechſpiele, | So | Bey Teutſchliebenden Geſelſchaften an- und außzuführen, | Vierter Theil: | Samt einer Rede von dem Worte | Spiele. | Gefertiget | Durch einen Mitgenoſſen der hochlöblichen | fruchtbringenden Geſelſchaft. || Nürnberg, Gedruckt und verlegt bey Wolffgang Endtern. Im Jahre 1644.[1])

In sehr kleinem Queroctavformat. Der erste Teil, mit gleicher Jahreszahl, trägt die Bemerkung «und jetzund ausführlicher auf sechs Personen gerichtet, und mit einer neuen Zugabe gemehret,» doch scheint nur der erste Teil in zweiter Auflage vorzuliegen. Der Herausgeber und Verfasser ist nur im 1. Teil, Bogen Bij mit *G. P. H.* gezeichnet und ist dies der schon oft genannte Georg Philipp Harsdörffer. Der vierte Teil enthält aufser dem Singspiel, welches sich auf Seite 41—160 nur mit dem Textabdrucke, nebst vielen sehr hübsch gestochenen Abbildungen, und Seite 489—622 in Text und Musik (Partitur in recht schlechtem Typendrucke) befindet, sehr ausführlich gehaltene Gespräche, welche die Handlung fortwährend unterbrechen, Gedichte mit Musik, Theaterstücke, Anstandsregeln u. a. In der «Erinnerung,» Bl. C 8, sagt der Herausgeber: «Die Musikstücke, so in diesem und vorigen Werklein einverleibet, sind von dem hochberühmten und kunsterfahrenen Herrn Johann[2]) Gottlieb Staden, der zu endlicher Volkommenheit dieser Wissenschaften geboren scheinet, gesetzet worden; und ist nach Beurtheilung aller derer, die beigefügtes Waldgedicht angehöret, dergleichen, (was die Musik betriffet, ohne welche es ein todes Werk ist) in Teutschland noch nicht in Druck kommen, dass verhoffentlich die geringe Kupferarbeit (sic?) hierdurch sattsamlich ersetzet zu achten.»

Die Gespräche werden geführt von *Angelica von Keuschewitz,* eine adeliche Jungfrau, *Reymund Discretin,* ein gereister und belesener Student, *Julia von Freudenstein,* eine kluge Matrone, *Vespasian von Lustgau,* ein alter Hofmann, *Cassandra Schönlebin,* eine adeliche Jungfrau, *Degenwert von Ruhmeck,* ein verständiger und gelehrter Soldat.

---

[1]) Ein Exemplar besitzt auch die kgl. Bibl. in Berlin in der Abtheilung für Literatur Yz 4284a.

[2]) Druckfehler, soll Sigmund heifsen, siehe vorher.

Auf Seite 30 führen dieselben folgendes Gespräch, welches Bezug auf das nachfolgende Singspiel hat und für die damaligen Ansichten historisch von grofsem Wert sind.

«*Reymund.* Aufser allem Zweifel ist die Behandlung der Freudenspiele bei der Jugend eine feine, wohlfruchtende Uebung: durch welche ihr Gedächtnis gestärket, die Aussprache und Mäfsigung der Stimme erlernet, die Höflichkeit in den Geberden angewöhnet, die Kühnheit frei und ungescheut zu reden erhalten und der Verstand geübet wird: Mafsen der zuhörenden Gemüter in volkreichen Zusammenkünften viel kräfteifriger beweget und erreget werden. Dieser sind nun, wie vorgedacht, dreierlei Arten: handelnde entweder von traurigen, frölichen oder Mittelgeschichten als Schäfereien und dergleichen. Von den beiden ersten lesen wir unterschiedliche in unserer Sprache, von den letzten aber werden noch zur Zeit wenig gefunden, welche doch für die aller annehmlichsten und beweglichsten Schauspiele in dem Lande der Musik und Freudenspiele (wie *Balsac* Welschland nennet) genennet werden[1]).

Degenwert. Mich bedunket, dass die aus dem Welschen gedolmetschten Schäfergedichte ihre Anmutigkeit ganz verlieren und wie die zarten Pflanzen, so vom feisten in ein dürres Erdreich gesetzet werden, nicht recht anschlagen, wie der verteutschte Aminta, der getreue Schäfer und andere, dessen Beispiele weisen können[2]), und scheinet, dass poetische Sachen nicht sollen in ungebundener Rede übertragen werden, mafsen ein grofser Unterschied zwischen dieser und jener Zierarten und Behandlungen.

Vespasian. Weil wir Teutsche nicht so zärtlich wie jene, ist unsere Sprache geschickter, tapfere Heldenthaten herauszustreichen, als weithergesuchte Liebesschwenke auszukünsteln.

Reymund. Ich will mich doch erkühnen darzuthun, wie auch solche Schäfereien unserer Zunge nicht unmöglich fallen, welche daher Waldgedicht genannt werden, weil sie als in Wäldern verhandelt, dargestellt und deswegen der Schauplatz mit allerhand Gemälden kostbarlich verändert und ausgeziert werden muss. Etliche nennen diese Art Strafspiele (Satyrica), wann nämlich allerhand Wald- und Berggeister eingeführt, spielweis allerlei Laster

---

[1]) L' Italie est le païs de la Musique et de la Comédie.

[2]) Il Pastor fido.

bestrafen. Weil aber diese meine geringe Arbeit nicht von törichten Liebesfantzen handelt, also habe ich sie überschrieben: Ein geistliches Waldgedicht. Und vermeine darinnen vorzustellen, wie der böse Feind den frommen Seelen auf vielerlei Wege nachtrachtet und wie selbe hinwiederum von dem Gewissen und dem Verstande durch Gottes Wort vom ewigen Unheil abgehalten werden.

Julia. Der Vortrag ist zu loben. Wie heifst aber ferner der Titel solches geistlichen Waldgedichtes?

Reymund. Wie sonsten andere Schriften von der vornehmsten Person den Namen haben, als Argenis, Eromena, Ariane, Dianea u. d. g., so habe ich auch dieses Werklein genennet: Seelewig. Verstehend die ewige Seele, gleichwie man sagt: Hedwig, Ludwig, Brunschwig oder Brynswig; diese Endung will Dr. M. Luther vom *Weichen* herleiten, und schreibet: Hettwig oder Hartwig sei so viel als der Ort, da der Vater hinweichet; Ludwig eine Freistatt, da die Leute hinweichen; Brunswig, da Brynno oder Brenne hinweichet. Dann wie wir in anderen Sachen uns bemühen unsere Sprache zu bereichern, oder vielmehr in Darzählung ihres Reichtums, die fremden Münzen (als dieses Landes unbekannt) ausschiefsen, so mögen wir auch die uns gemeine deutungslose Wörter sondern, und unsere einheimische verstandmächtige Namen wieder hervorbringen. In der ganzen hlg. Schrift ist kein Namen, welcher nicht einen nachdrücklichen Verstand und seine Ursache hat. Würde also den Hebräern so übel als uns angestanden haben, ihre Kinder von unbekannten Sachen zu benamsen.

Angelica. Wie heifsen aber die anderen Personen?

Reymund. Der Verstand ist vorgestellt unter dem Namen: Herzigild.

Cassandra. Nach dem Namen Machtild, Hermangild u. d. g. vielleicht zu verstehen, dass das Herz, aus dessen Schatz wir Gutes und Böses hervorbringen, am meisten gelten soll.

Reymund. Drittens ist die Sinnlichkeit oder die Sinne bedeutet unter dem Namen: Sinnigunda.

Degenwert. Gleichwie man sagt: Adelgund, Kunigunda u. d. g. und lautet gleichsam der Sinne Kundigung; gestalt allhier die äufserlichen Sinne verstanden werden.

Reymund. Die drei Nimfen haben zu einer Zuchtmeisterin das Gewissen, benamst: Gwissulda.

Julia. Verstehend die Huld oder Gunst des Gewissens. Dieser Zuchtmeisterin Gebote setzen wir aus den Augen und streiten mit Schwert und Brand für die Religion, als ob solche ohne Gottesfurcht bestehen könnte. Was Blindheit? Man will des Höchsten Ehre mit des Krieges Schand- und Lasterleben befördern![1])

Reymund. Ferner ist der Kunstkitzel fürwitziger Wissenschaften eingeführet unter der Person eines Hirten, tragend den Namen Künsteling.

Vespasian. Als dem vermeinte Kunst gelingen soll.

Reymund. Der andere Hirt heifst Reichimut.

Angelica. Das Gut macht Mut, sagt man, der wird vielleicht den Reichtum mit grofser Macht rühren.

Reymund. Der dritte Hirt oder Schäfer ist genannt Ehrelob.

Cassandra. Weil die Ehre und Würde niemals der Lobsprecher ermangeln.

Reymund. Die drei Hirten angestellt von dem Satyro oder Waldgeist, genannt Trügewalt, die Seelewig betrüglicher Weise zu Fall bringen.

Degenwert. Weil der böse Feind diesen Namen gemäfs gewaltig ist zu betrügen durch falsche Wissenschaften, Reichtum und Ehre, als ein Fürst dieser Welt und ein Lügner von Anbeginn. Diese Endung «walt» gleichet dem Nennwort «Wald,» von welchem herkommet Sebald, als See den Wald, oder See bald, der zu früher Jahreszeit sehet: Wilibald, der viel Gewalt hat: Walburg, der Gewalt über die Burg hat.[2]) Diese und dergleichen Namen sind viel schicklicher zu den deutschen Gedichten, als *Phylis,* die (wie es ein Unberichter verstanden) viel ist Stelle, die gerne stielt, *Clorinde,* die klare Rinden hat, *Celadon,* ein Gesell vom Thon u. d. g.

Reymund. Folget dann zu Ende einer jeden Handlung ein Chor der Hirten, der Nimfen und der Engel. Diese Personen alle singen, und lässt sich hinter dem Vorhang dazu hören ein Saitenspiel (die Stimme so viel lieblicher zu machen) allermafsen bei den Italienern dergleichen nicht ungewohnt ist.

Angelica. Solchergestalt möcht dieses Waldgedicht wohl ein Singspiel heifsen.

Degenwert. Oder auch ein Spielgesang.

---

[1]) Hat Bezug auf den noch währenden 30jährigen Krieg. Der Herausg.

[2]) Vide Luther in nominibus propriis.

Angelica. Ist denn nicht gleich so viel Spielgesang und Gesangspiel?

Degenwert. Nein, denn das letzte Wort die Grund-Deutung führet, das Vorwort bemerket die Unterschied. Ist nun das Spiel von einem Gesange, oder bestehet im singen, mag es solcher Form nach ein Spielgesang benamset werden, bestehet aber der Gesang in dem Spiele, so muss es Singspiel heifsen.

Cassandra. Nach dieser Meinung werden viel von unseren Gesprächspielen gründlicher Spielgespräche heifsen können, weil vielmals mehr auf des Gespräches Nutzen, als des Spieles Belusten abgesehen wird.

Reymund. Es soll auch ein Gesprächspiel werden, wann Jungfrau Angelica geruhen wollte aus jedem Aufzuge, die ich nach der Ordnung singen und auf der Laute werde hören lassen, etwas zu merken; Herr Vespasian ein dazu schickliches Sinnbild erfinden; Frau Julia die Lehre daraus zu sagen; Herr Degenwert von der Reimkunst etwas erwähnen und Jungfrau Cassandra ihr Urteil von der Musik fällen, oder, was sonst jedem beizutragen belieben wird, einzuschalten.

Julia. Wir wollen alles so viel möglich beobachten».

Hierauf folgt der Abdruck des Singspiels ohne Musik, mit erklärenden und unterhaltenden Gesprächen unterbrochen (Seite 41 bis 160). Die Musik befindet sich erst auf Seite 489—622 und ist hier der Text gegen den ersten Abdruck oft wesentlich geändert. Bei bedeutenden Varianten gebe ich beide Lesarten, sonst wählte ich die mir besser scheinende. Ob hier Staden die Aenderungen, die freilich oft in Druckfehler auslaufen, gemacht hat, möchte ich fast annehmen, obgleich die Arbeit doch durch Harsdörffer's Hand gegangen ist. Um die Unkosten des Plattenstichs zu ermäfsigen, habe ich die Strophen, welche auf dieselbe Melodie zu singen sind und im Original sich unter derselben befinden, an das Ende des Notenstichs gebracht und mit Typendruck herstellen lassen.

Im Uebrigen gebe ich die Partitur originalgetreu, soweit es bei den vielen Druckfehlern überhaupt möglich ist. Harsdörffer sagt selbst in der Vorrede zum 5. Teil (23): «die Druckfehler wird der vernünftige Leser leichtlich entschuldigen, da der Verfasser selbe so genau zu beobachten nicht Zeit hat.» Bei zweifelhaften Stellen gebe ich das Original in der Anmerkung; alle übrigen Fehler dagegen habe ich stillschweigend als selbstverständlich verbessert.

(Titel des Originales vor der Partitur, Seite 489):

Das Geistliche Waldgedicht,

oder

Freudenspiel,

genant

SEELEWIG.

Gesangweis

auf

Italianische Art

gesetzet.
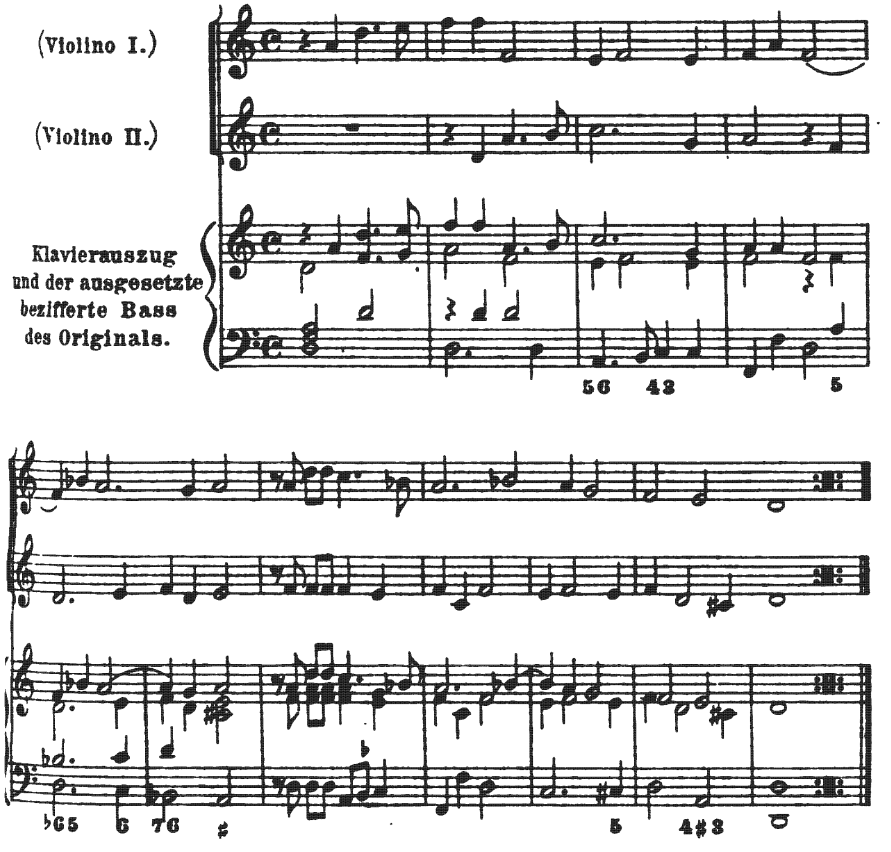
Die Stimmen der Personen.

3 Discant oder Oberstimmen.	Seelewig Sinnigunda Herzigilda	Nymfen und Schäferin.
2 Alt oder hohe Stimmen . .	Gwissulda	eine Matrone.
	Künsteling	
2 Tenor oder mittel Stimmen	Ehrelob Reichimut	Schäfer.
1 Bass oder Grundstimme	Trügewalt,	der Satyrus oder Waldgeist.
Instrumente	3 Geigen. 3 Flöten. 3 Schalmeyen. 1 grobes Horn.	

Den Grund dieser Musik führet eine Theorba durch und durch.

An- oder Gleichstimmung (Symphonia)
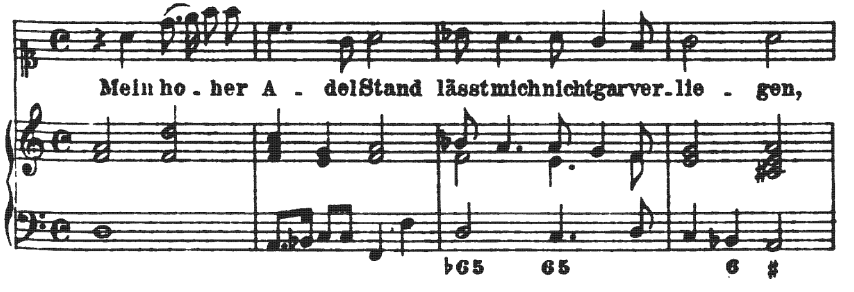
mit Geigen hinter dem Vorhang.
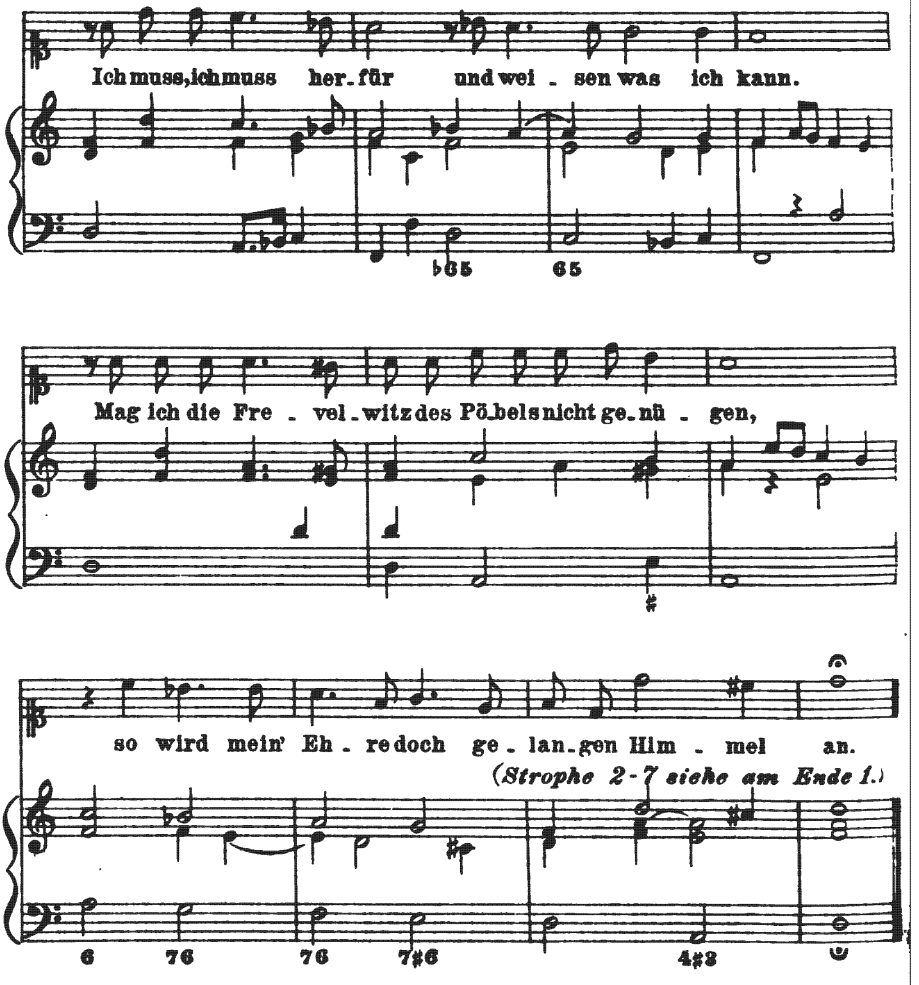


(Prolog.)

Die Musik oder die Singkunst.

Ein Discant oder Tenor führet die Vorrede.
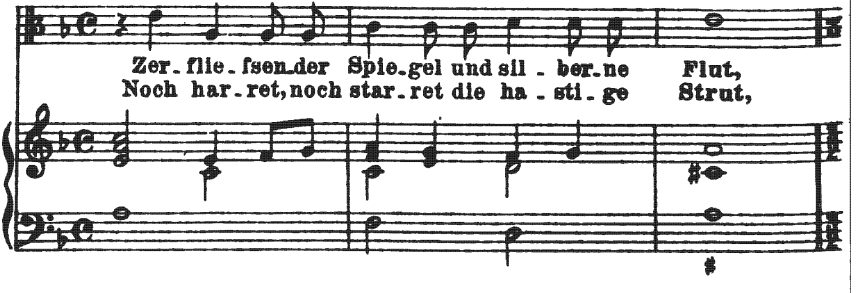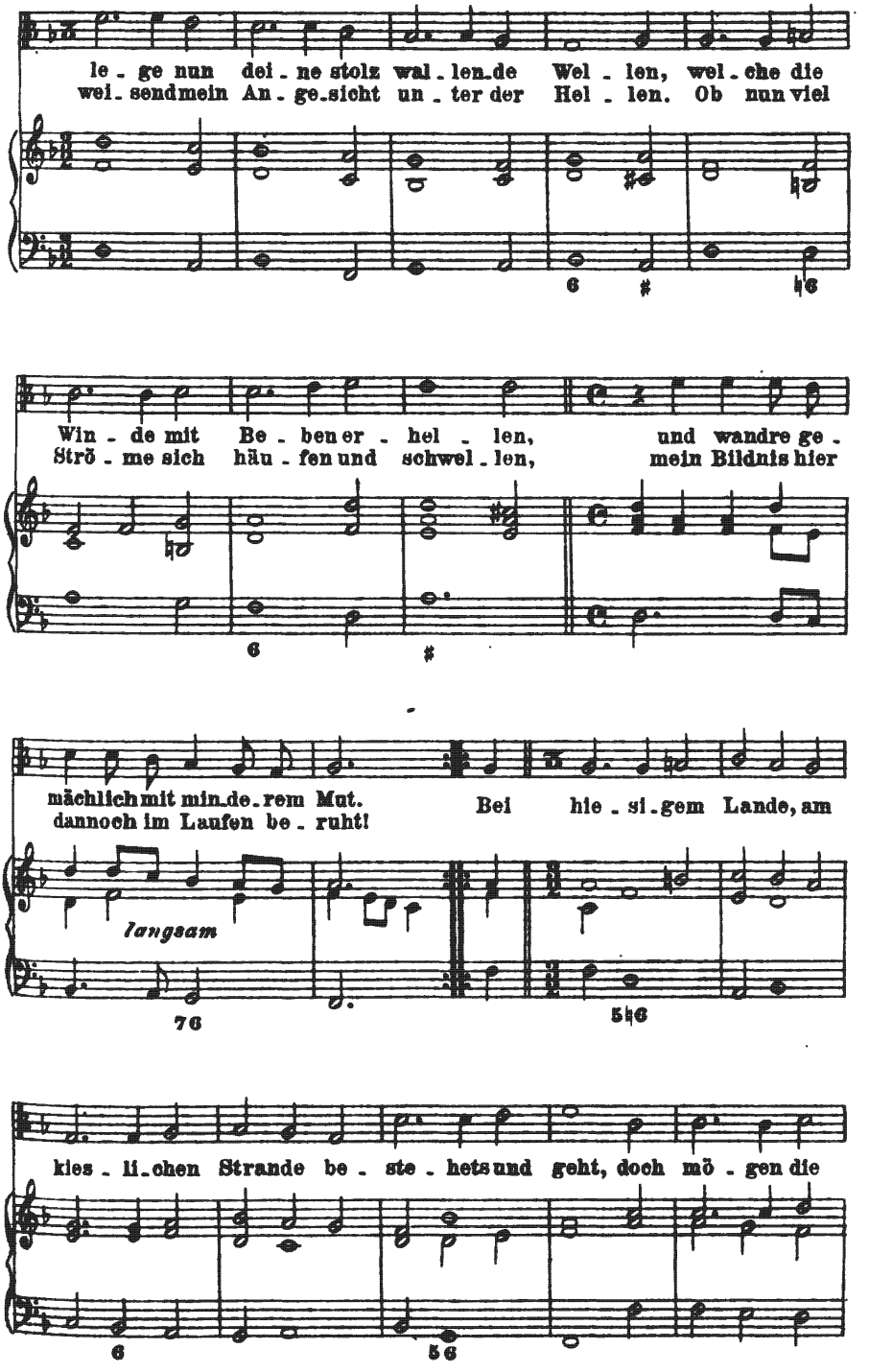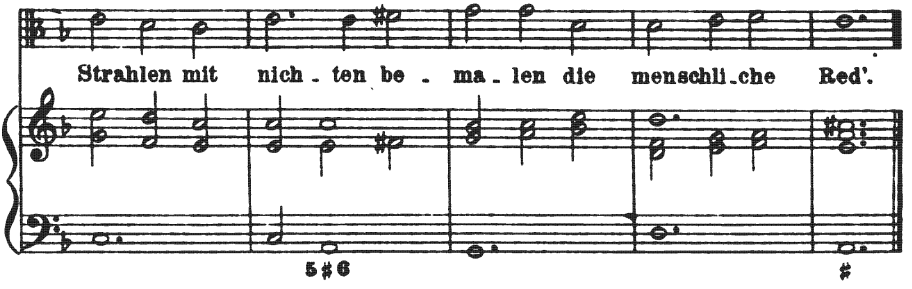




Die 1. Handlung.

Der 1. Aufzug.

KÜNSTELING, *ein Alt, besiehet sein Angesicht im Fluss.*




le - ge nun dei - ne stolz wal - len de Wel - len, wel - che die
wei - send mein An - ge - sicht un - ter der Hel - len. Ob nun viel
Win - de mit Be - ben er - hel - len, und wandre ge -
Strö - me sich häu - fen und schwel - len, mein Bildnis hier
mächlich mit min - de - rem Mut. Bei hie - si - gem Lande, am
dannoch im Laufen be - ruht!
langsam
kies - li - chen Strande be - ste - hets und geht, doch mö - gen die
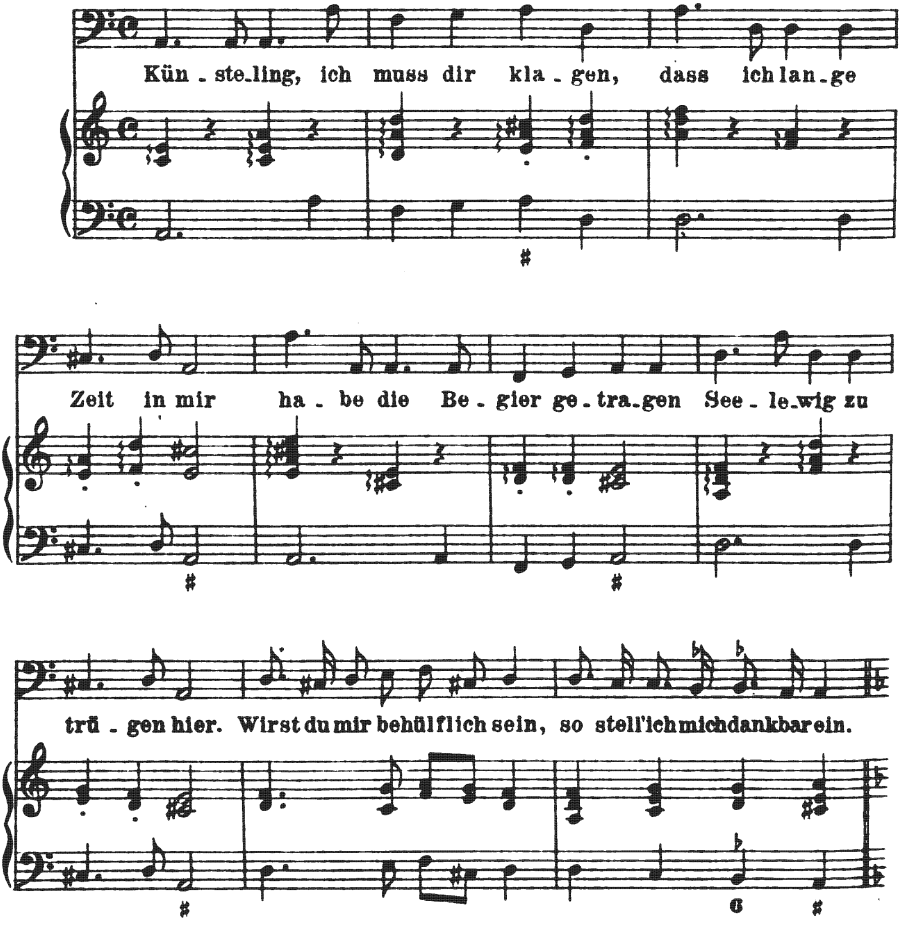


Zweiter Aufzug.
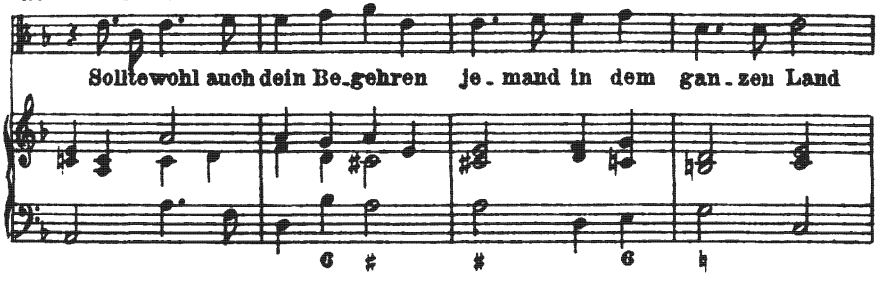
TRÜGEWALD und KÜNSTELING.
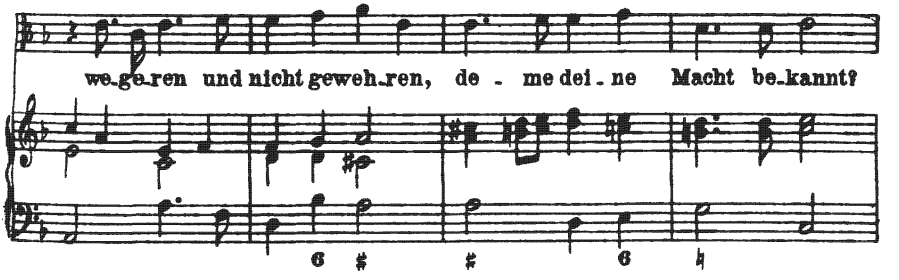
Ein Bass und Alt.
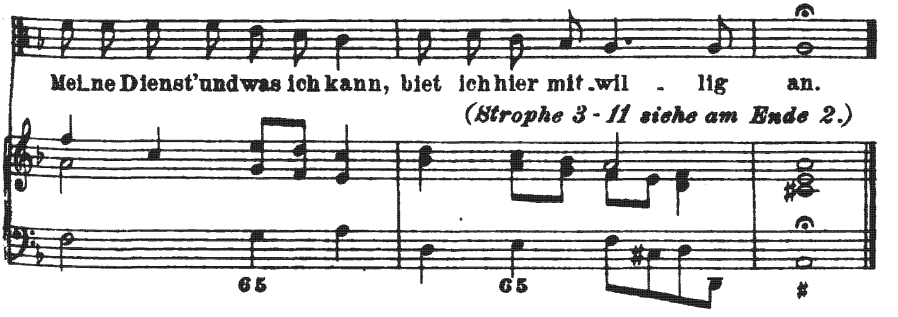
TRÜGEWALD.



KÜNSTELING.
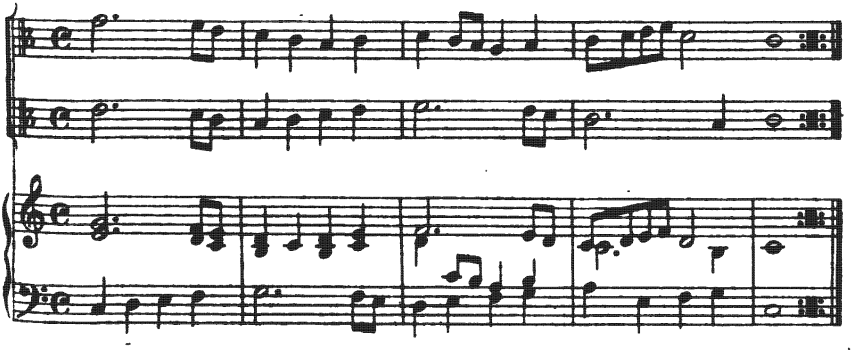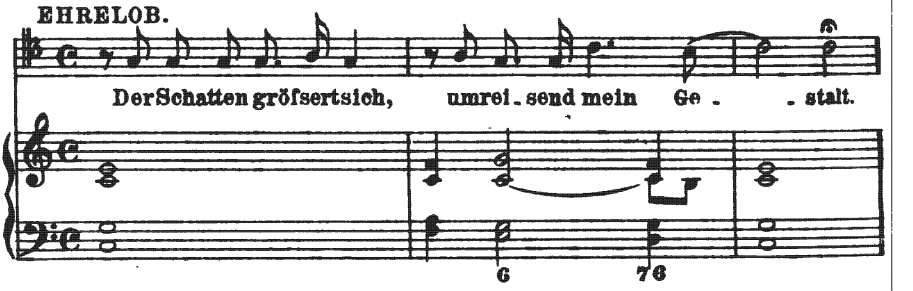






Dritter Aufzug
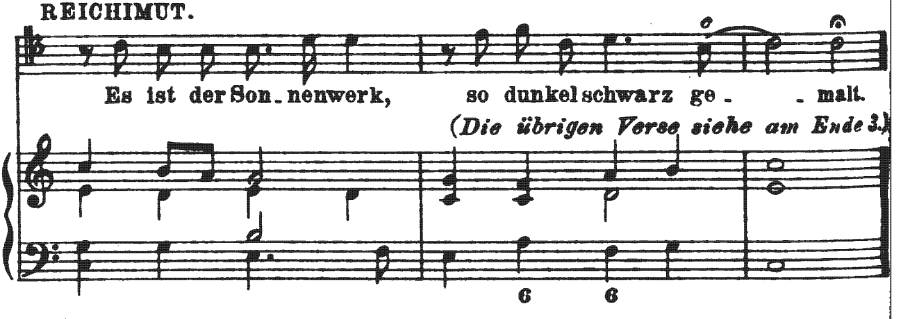
führen 2 Schalmeyen.

Symphonia.
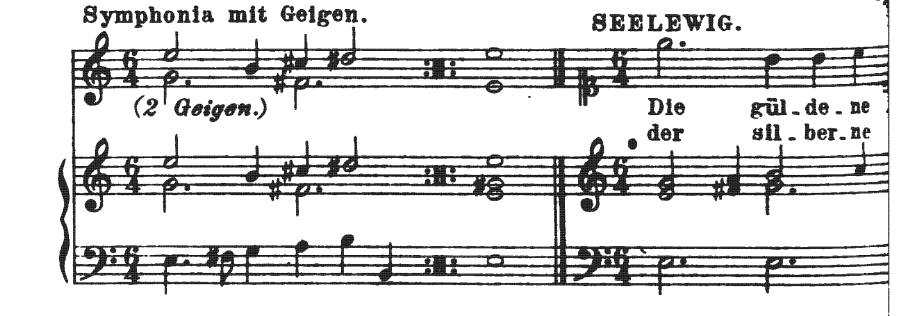


EHRELOB und REICHIMUT *betrachten zu Abendzeit ihren Schatten.*
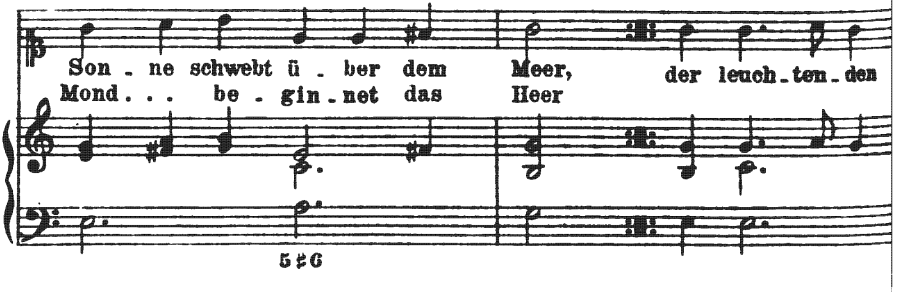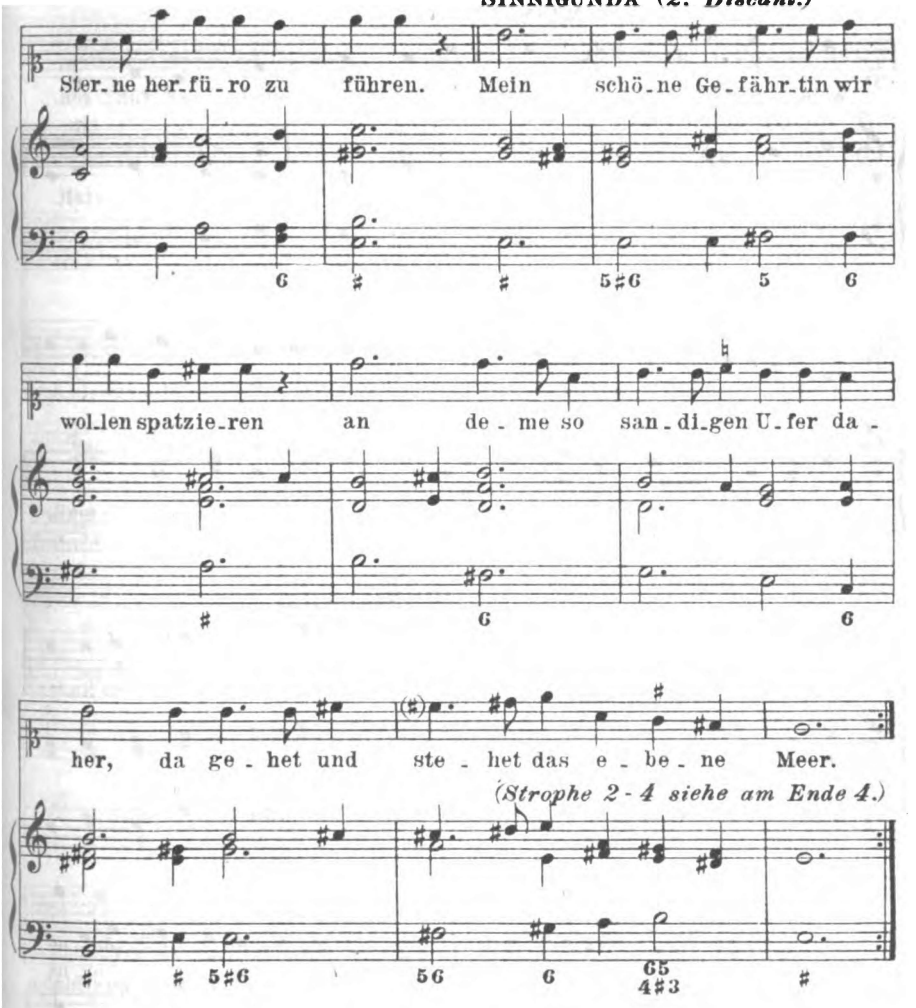




Vierter Aufzug.

SEELEWIG und SINNIGUNDA.
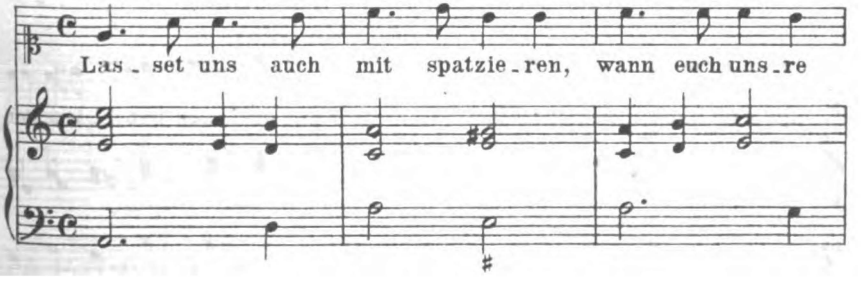




SINNIGUNDA (*2. Discant.*)
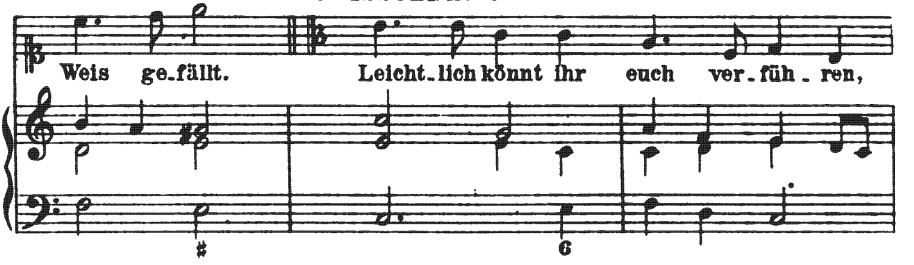


Fünfter Aufzug.

HERZIGILD, GWISSULDA, SINNIGUNDA und SEELEWIG.
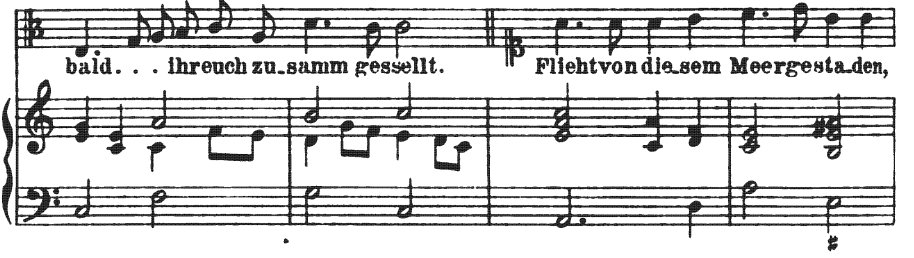
HERZIGILD.
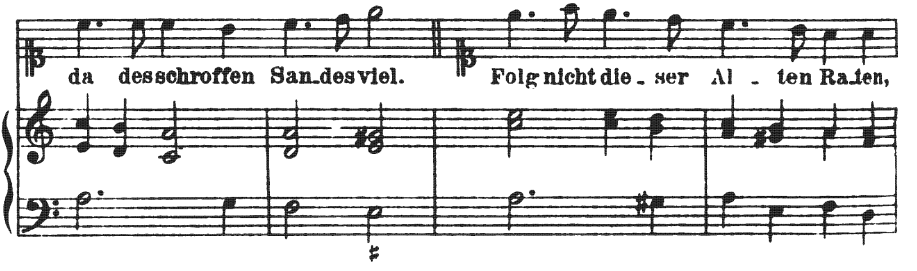


GWISSULDA.
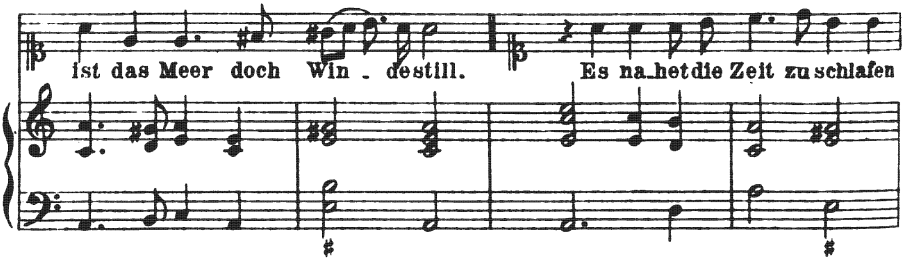


HERZIGILD.
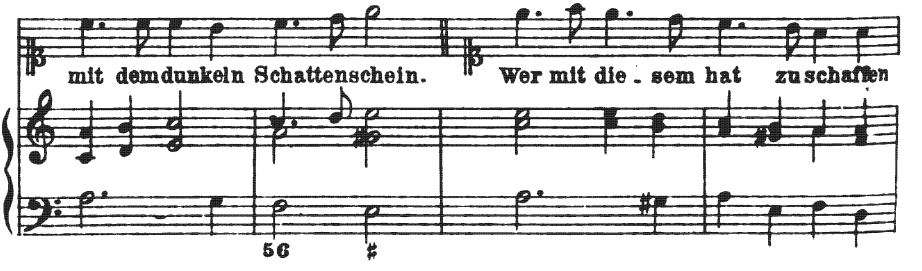


SINNIGUNDA.

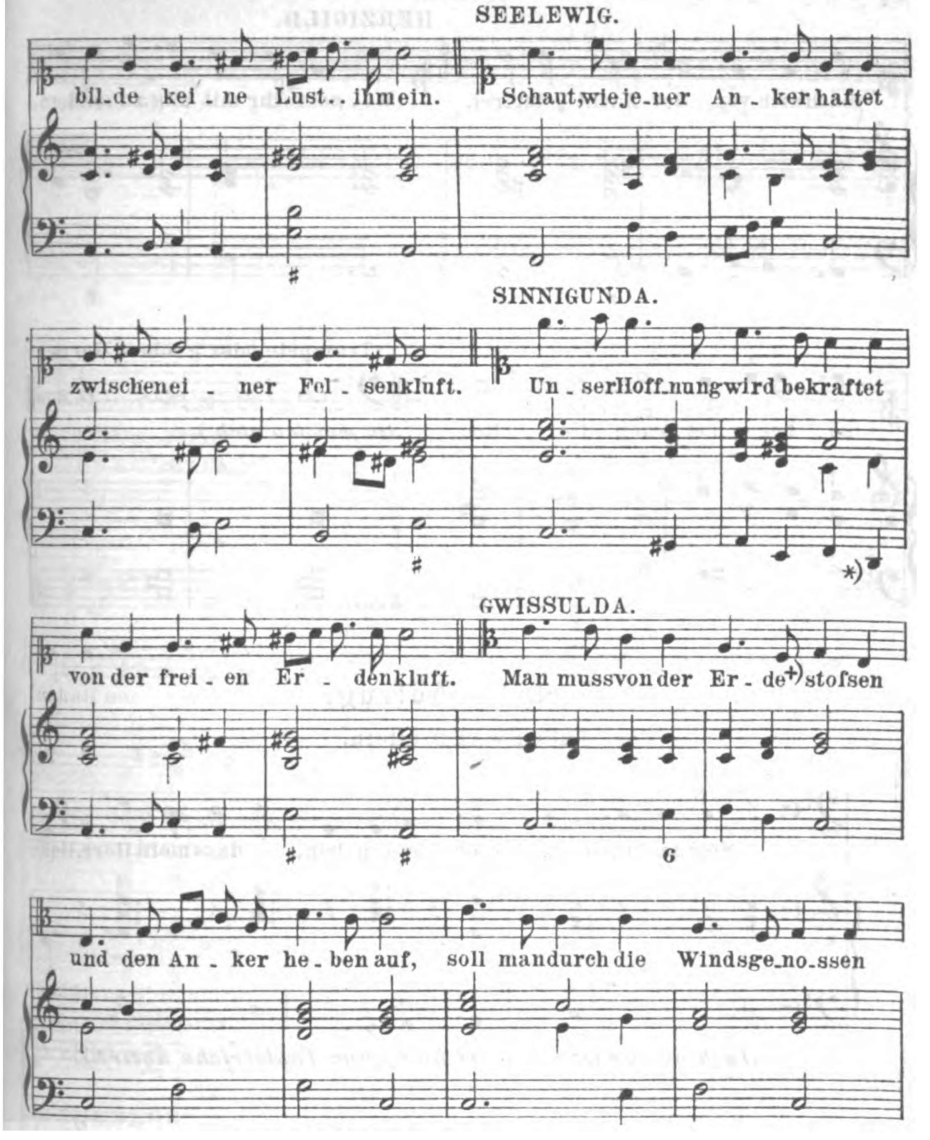


HERZIGILD.
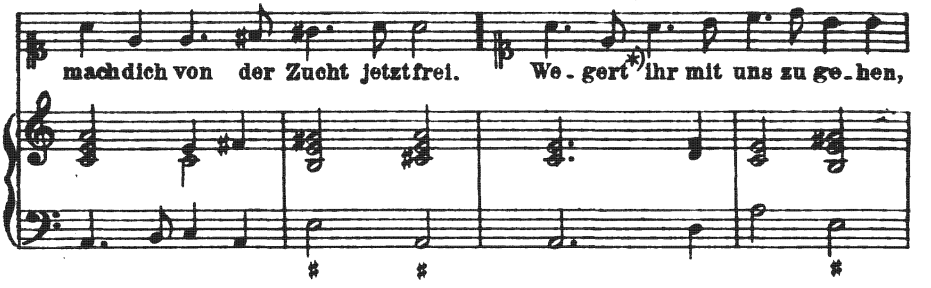


SINNIGUNDA.
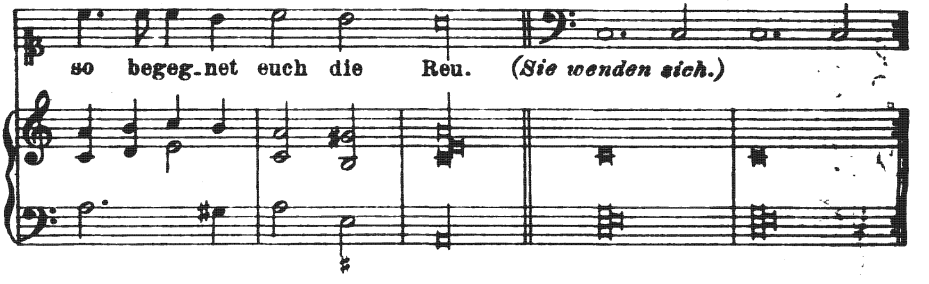




*) h statt d. +) *Nämlich dem Ufer, Strande.*

HERZIGILD.
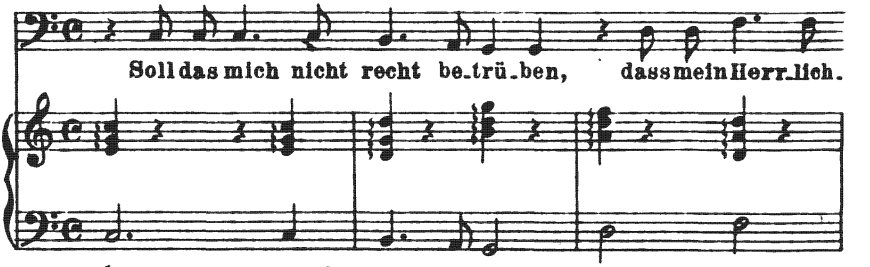


Trompete oder grobes Horn.
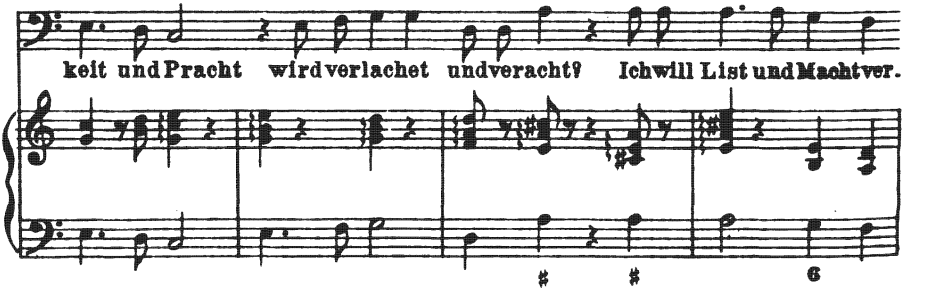


Sechster Aufzug.
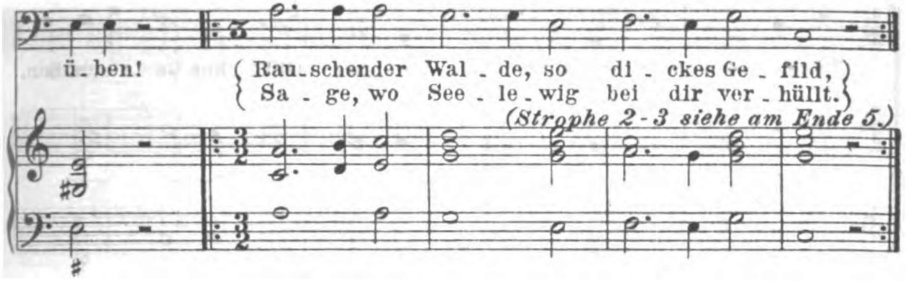
TRÜGEWALD allein.



(Auch der Generalbass ist hier ohne Taktstriche notirt.)



*) *Begehrt.*
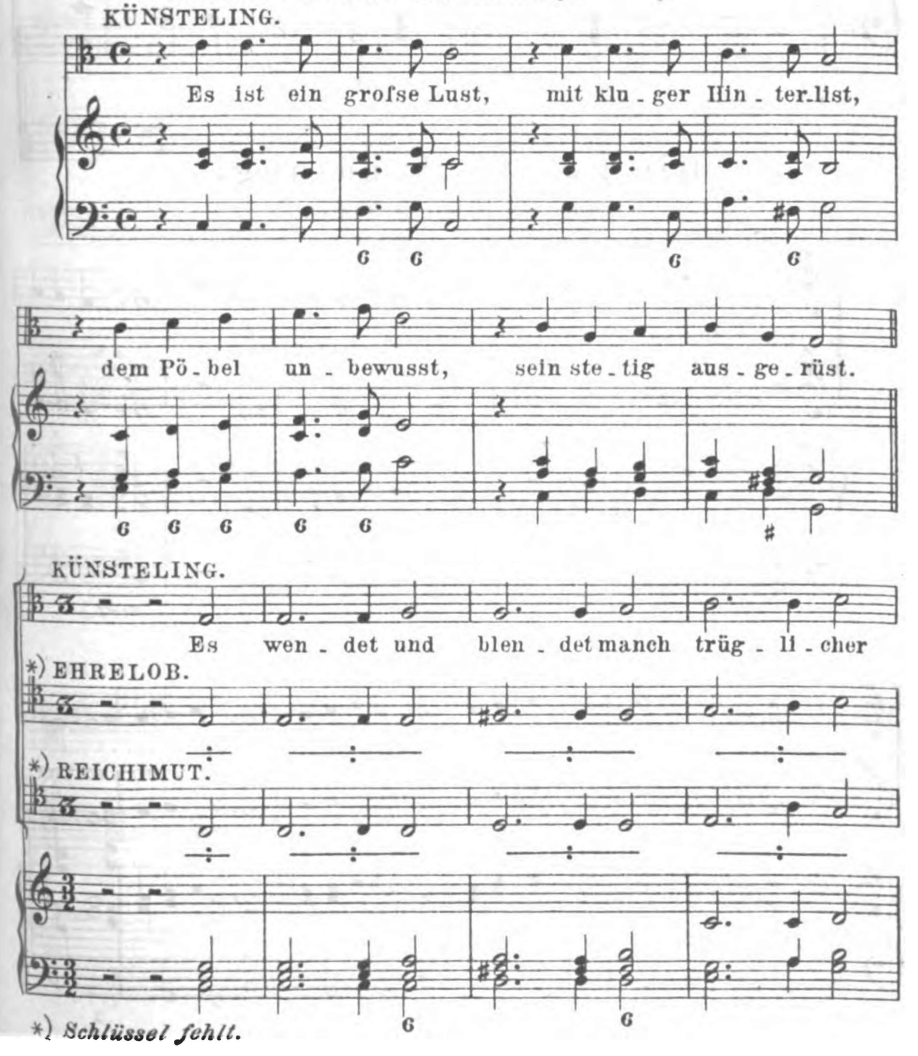


Zu Anfang der zweiten Handlung.
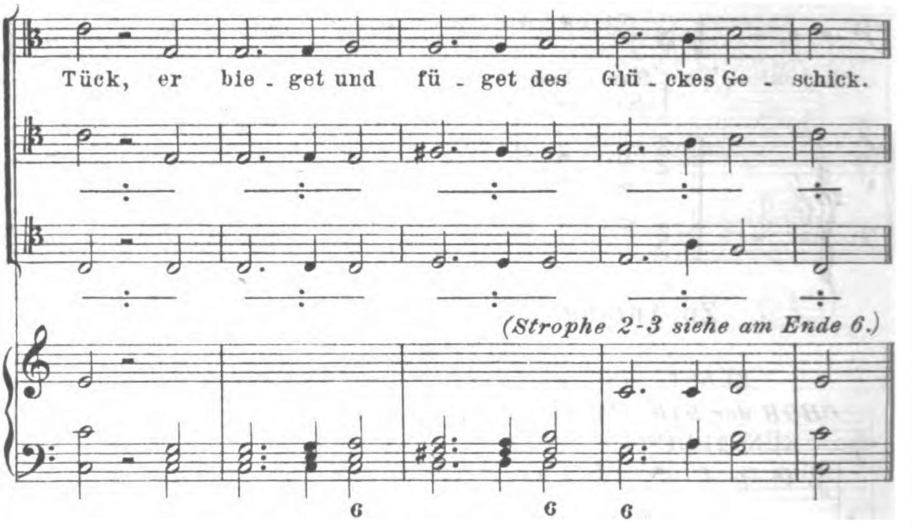
(Prolog.)

KÜNSTELING, EHRELOB und REICHIMUT, à 3.

CHOR der HIRTEN, hinter dem Vorhang.
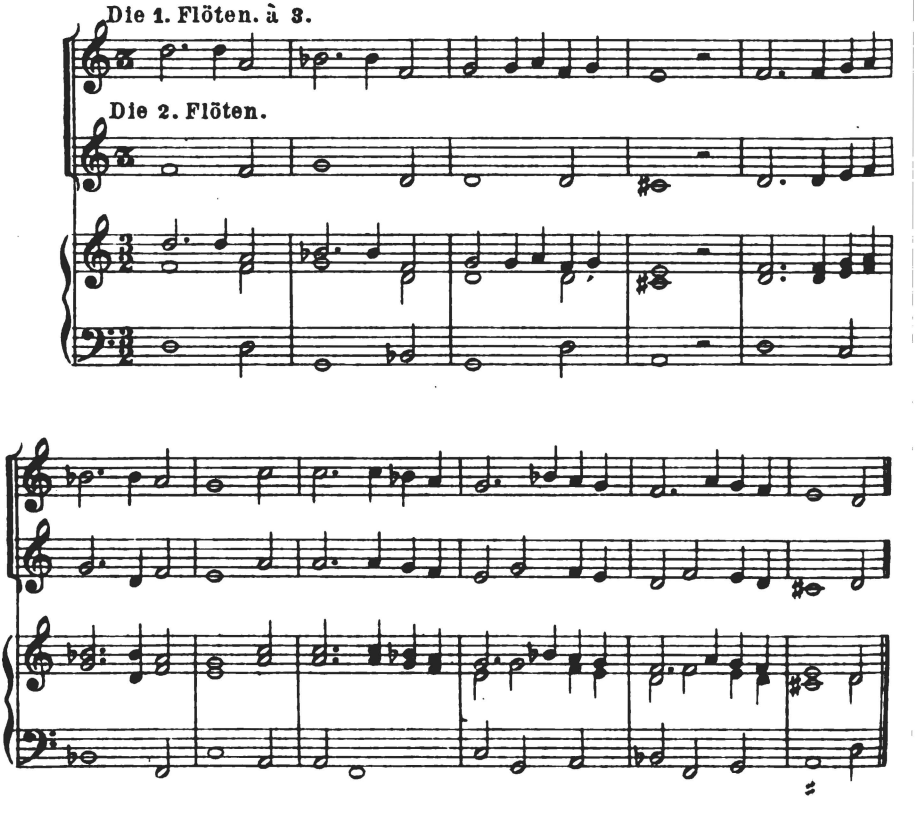


*) *Schlüssel fehlt.*



Die zweite Handlung.

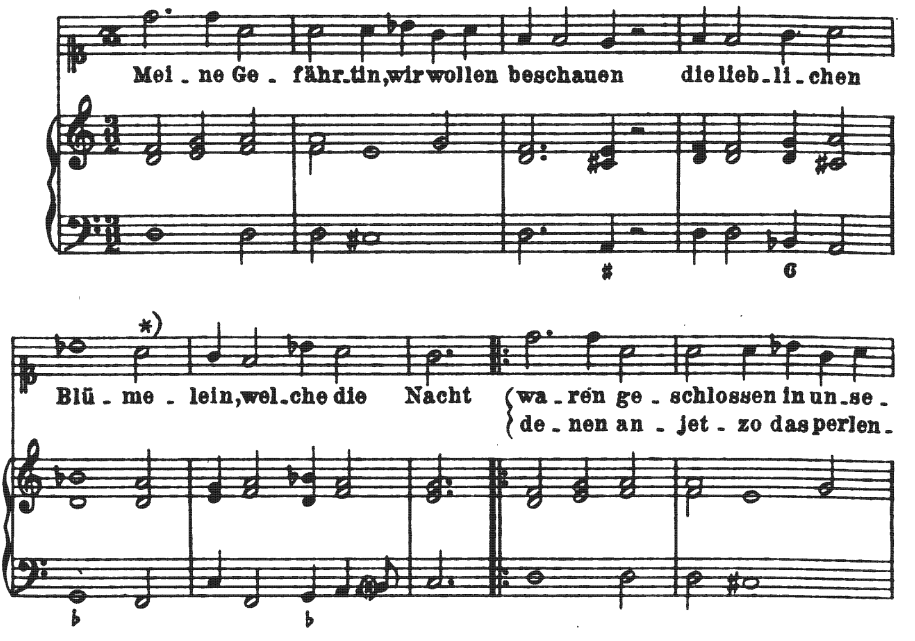
Symphonia mit 3 Flöten.
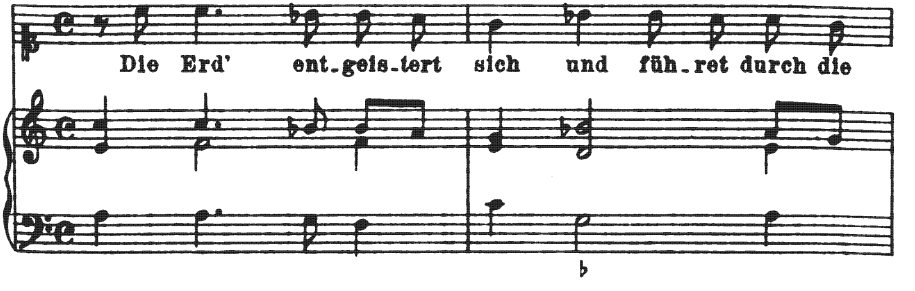


Der erste Aufzug.

SINNIGUNDA und SEELEWIG.
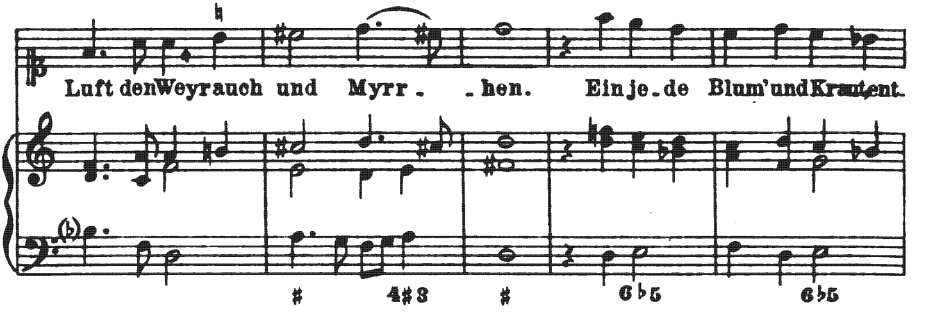
SINNIGUNDA.
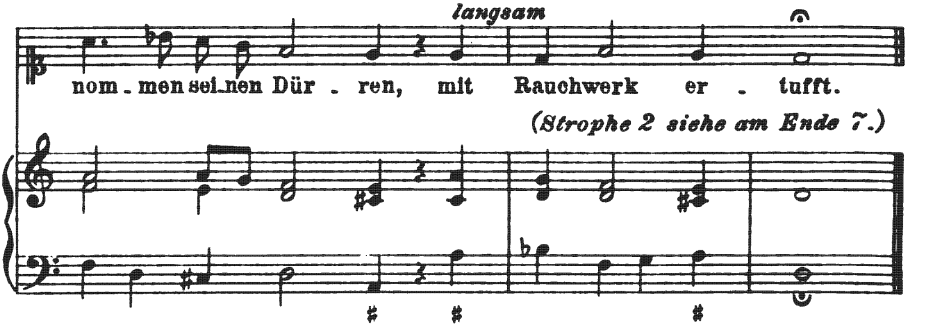


SEELEWIG.
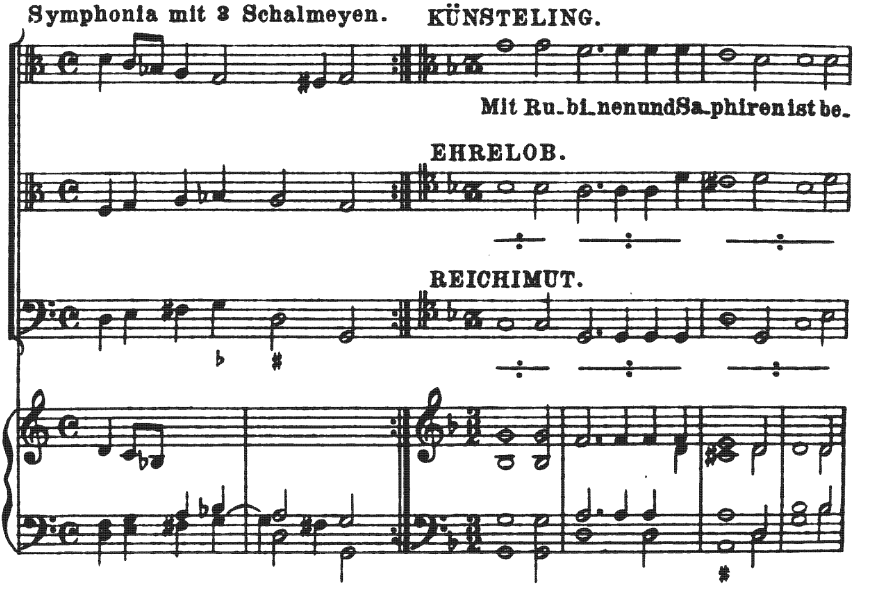


*) *Orig. b statt a.*
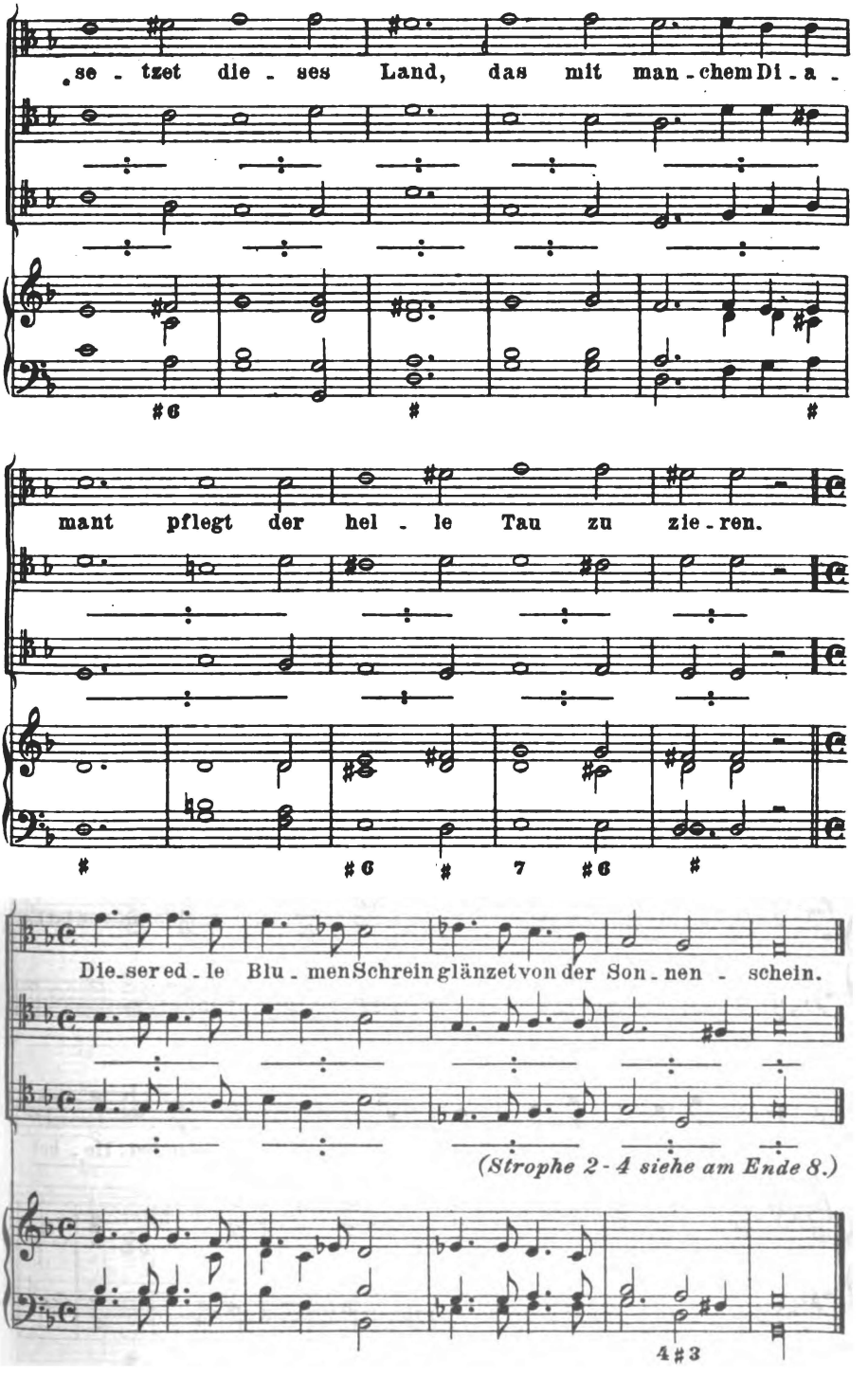




Der zweite Aufzug.

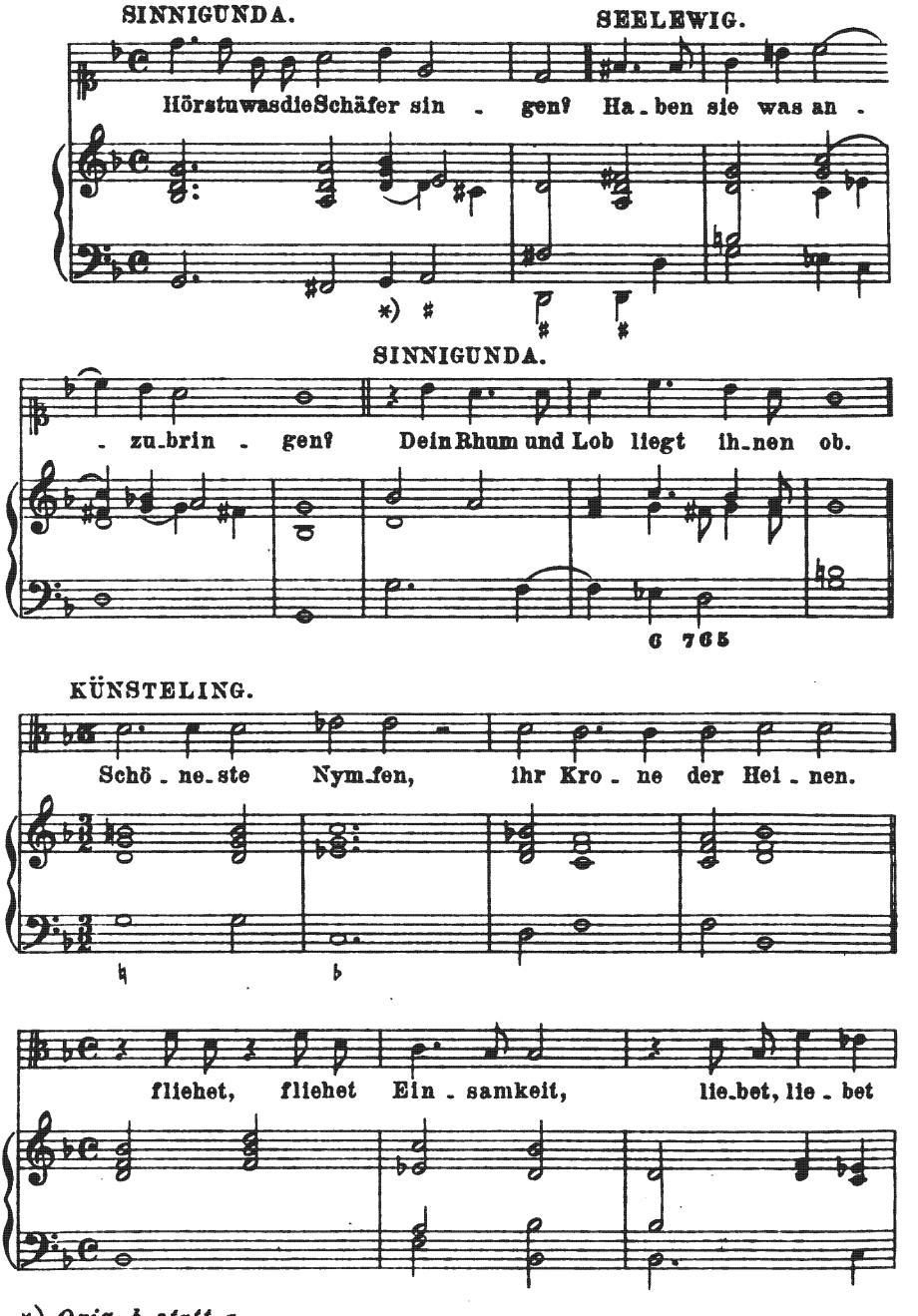
EHRELOB, KÜNSTELING und REICHIMUT *singen von ferne, sich den Nymfen nähernd.*
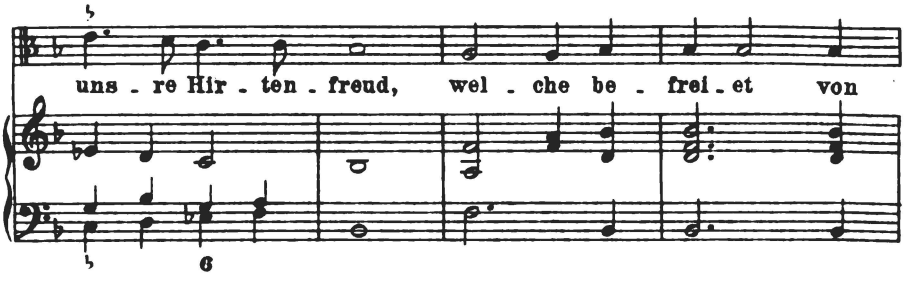



se - tzet die - ses Land, das mit man - chem Di - a -
mant pflegt der hel - le Tau zu zie - ren.
Die - ser ed - le Blu - men Schrein glänzet von der Son - nen - schein.
(Strophe 2 - 4 siehe am Ende 8.)

Der dritte Aufzug.
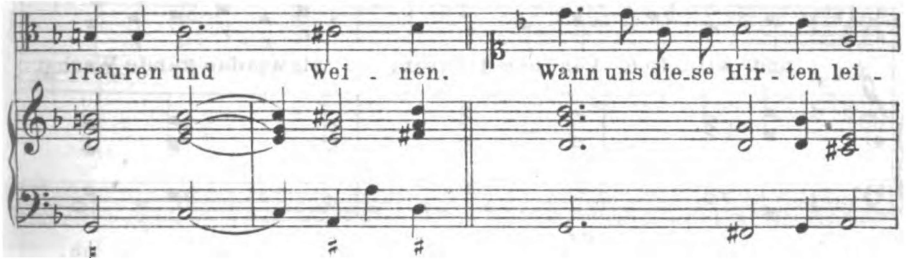
SINNIGUNDA, SEELEWIG, KÜNSTELING, EHRELOB, REICHIMUT. GWISSULDA und HERZIGILD *hinter den Bäumen verborgen.*

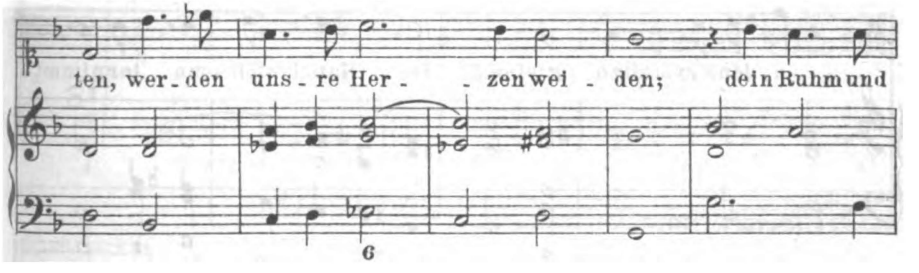


*) *Orig. b statt g.*
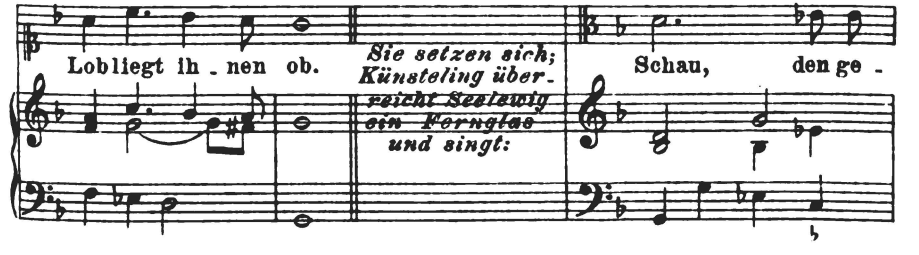


SINNIGUNDA.
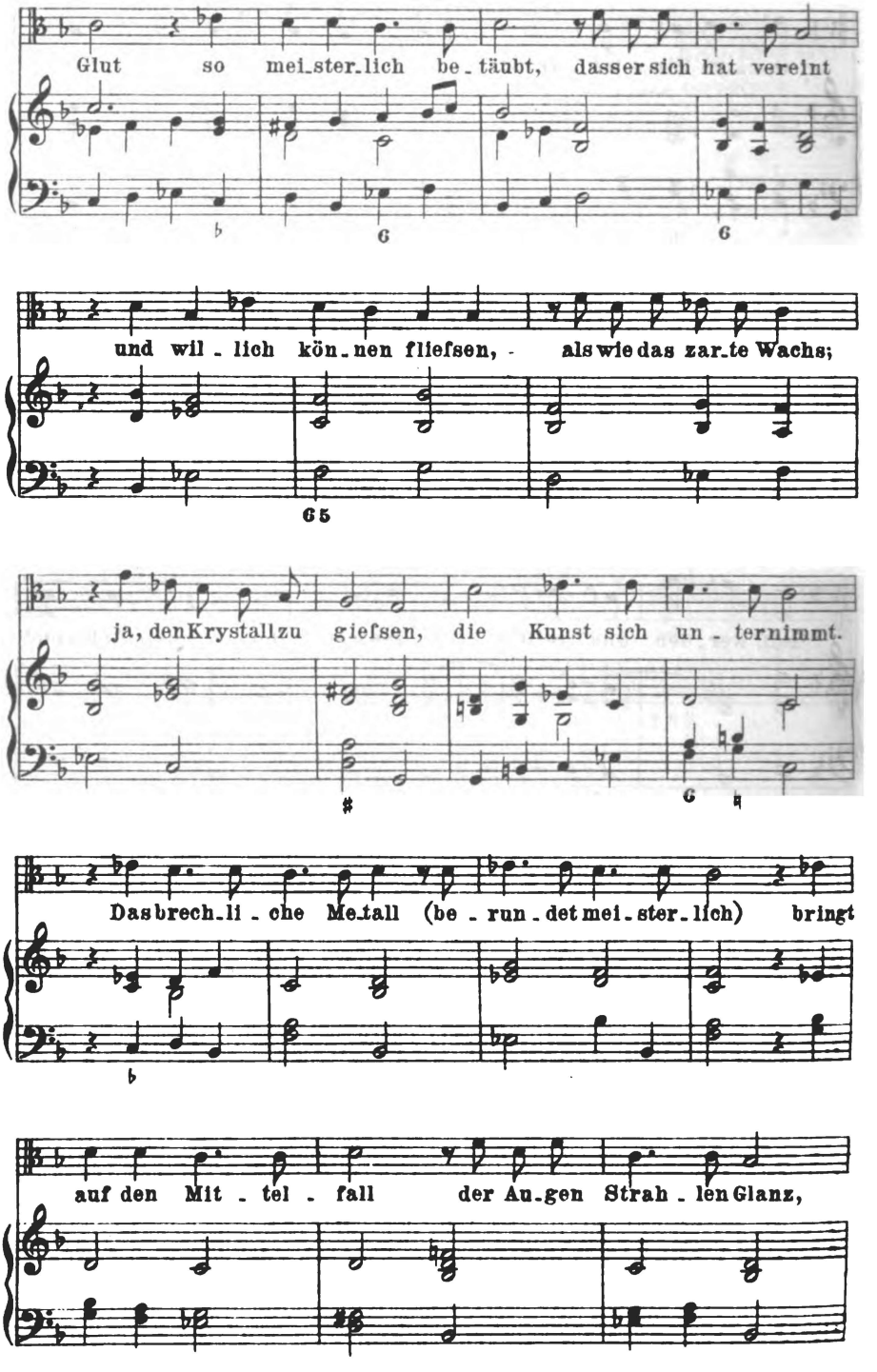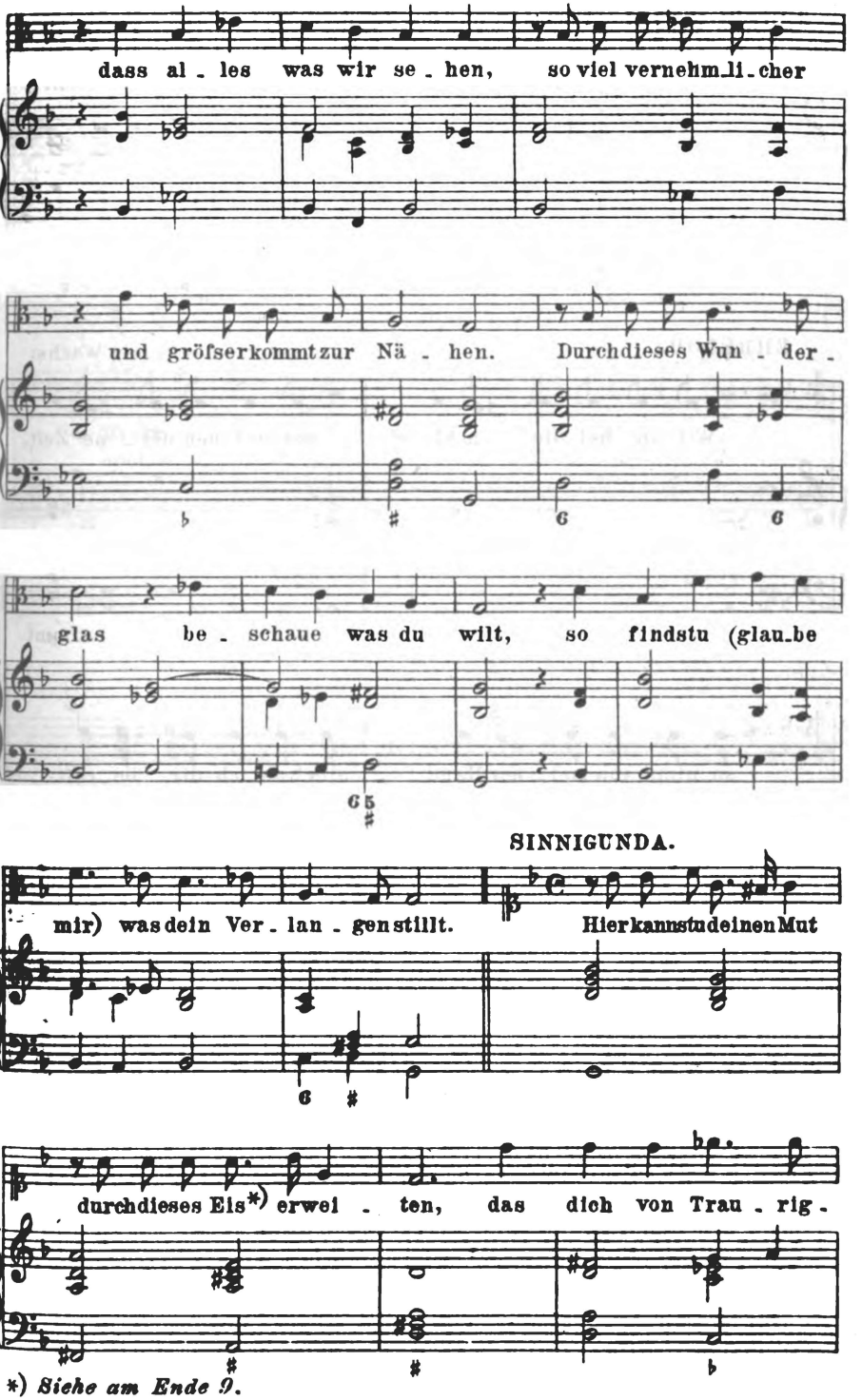




KÜNSTELING.
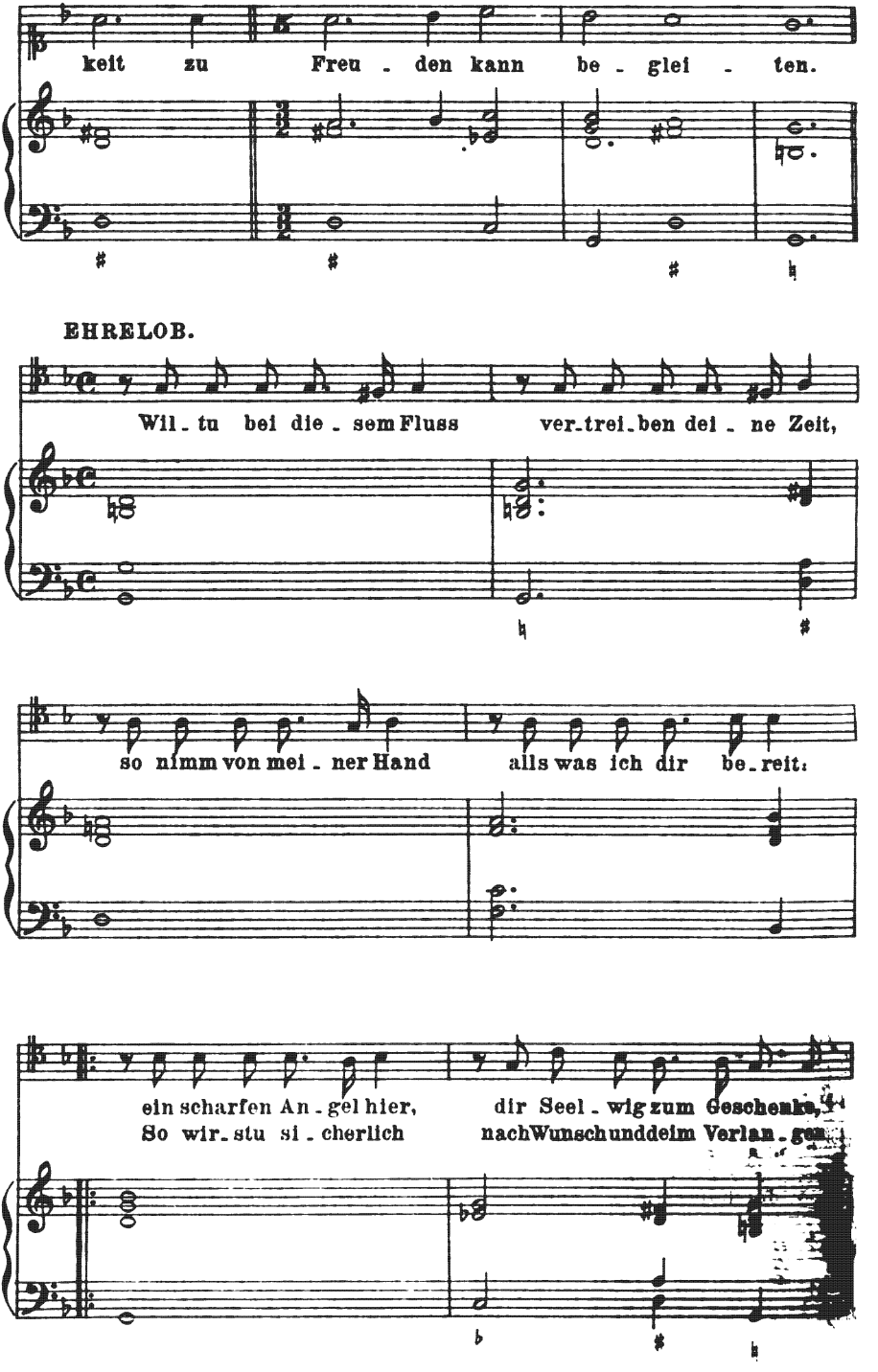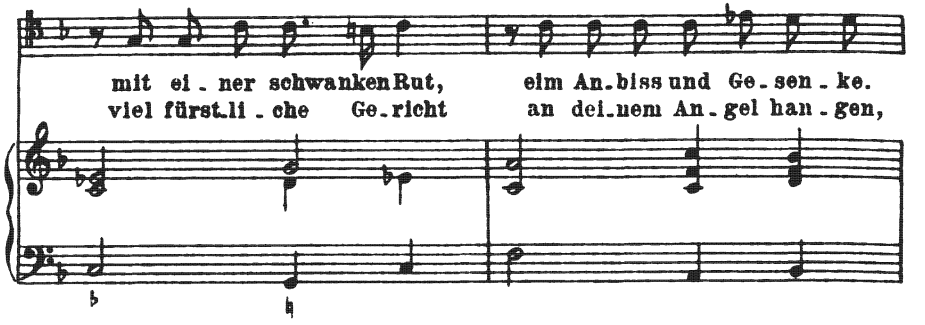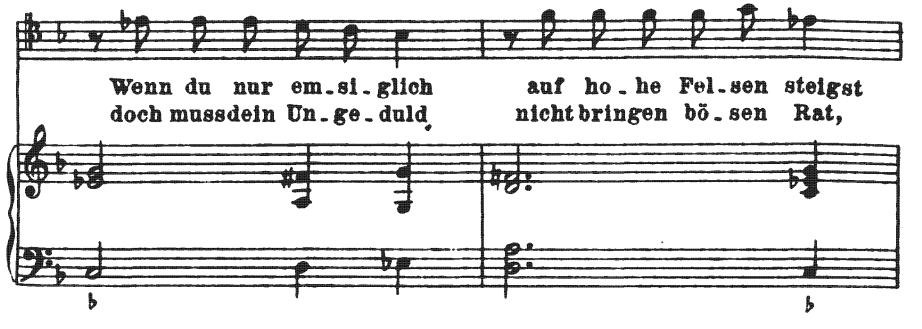





Glut so mei_ster_lich be_täubt, dass er sich hat vereint
und wil_lich kön_nen fliefsen, - als wie das zar_te Wachs;
ja, den Krystall zu giefsen, die Kunst sich un_ternimmt.
Das brech_li_che Me_tall (be_run_det mei_ster_lich) bringt
auf den Mit_tel_fall der Au_gen Strah_len Glanz,
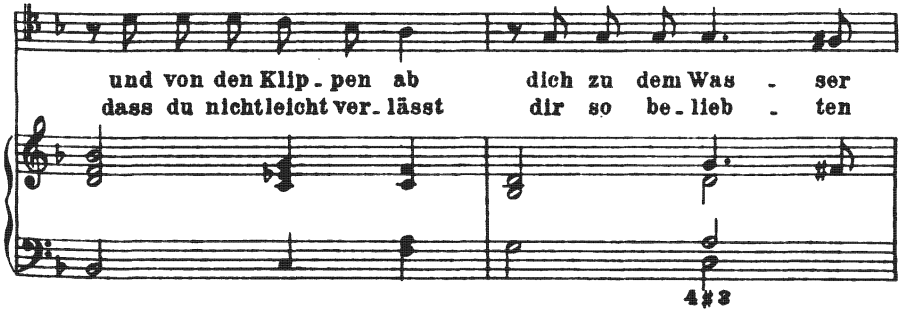


*) *Siehe am Ende 9.*
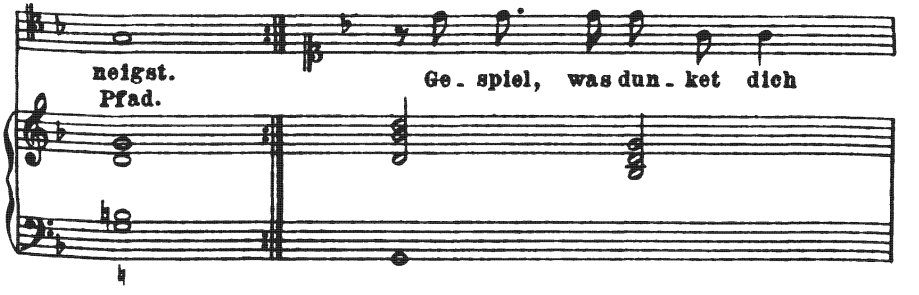

keit zu Freu - den kann be - glei - ten.
EHRELOB.
Wil - tu bei die - sem Fluss ver - trei - ben dei - ne Zeit,
so nimm von mei - ner Hand alls was ich dir be - reit:
ein scharfen An - gel hier, dir Seel - wig zum Geschenke,
So wir - stu si - cherlich nach Wunsch und deim Verlan - gen
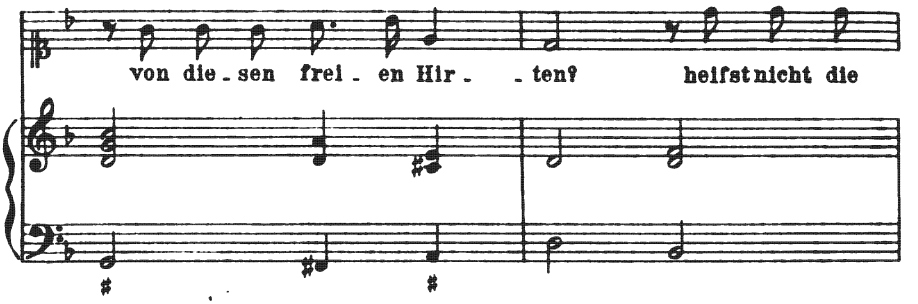

mit ei - ner schwanken Rut,
elm An-biss und Ge-sen-ke.
viel fürst-li-che Ge-richt
an dei-nem An-gel han-gen,
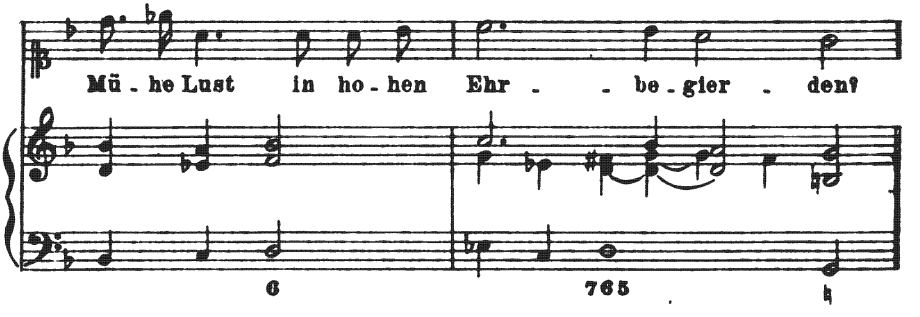

Wenn du nur em-si-glich
auf ho-he Fel-sen steigst
doch muss dein Un-ge-duld
nicht bringen bö-sen Rat,


und von den Klip-pen ab
dich zu dem Was - ser
dass du nicht leicht ver-lässt
dir so be-lieb - ten
4 3
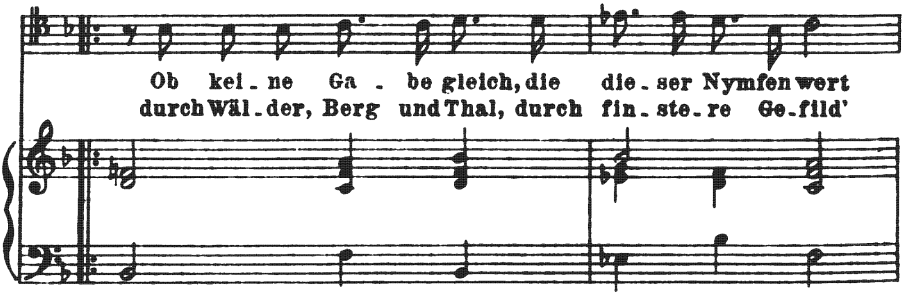
SINNIGUNDA.
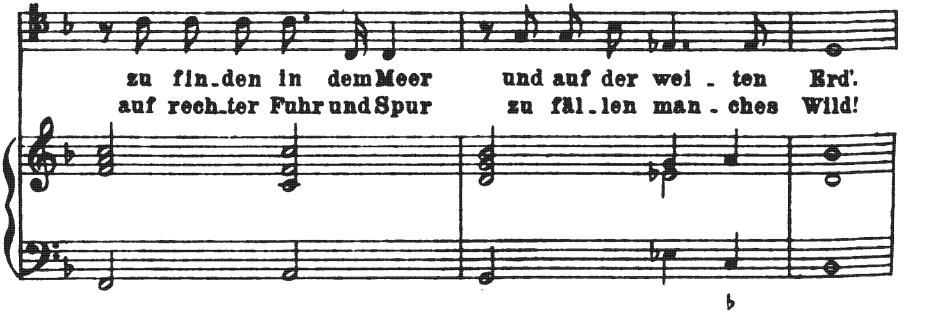

neigst.
Ge-spiel, was dun-ket dich
Pfad.
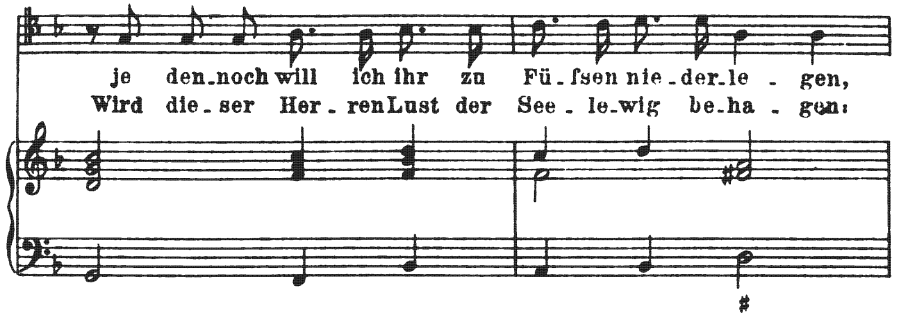

von die - sen frei - en Hir - - ten? helfst nicht die
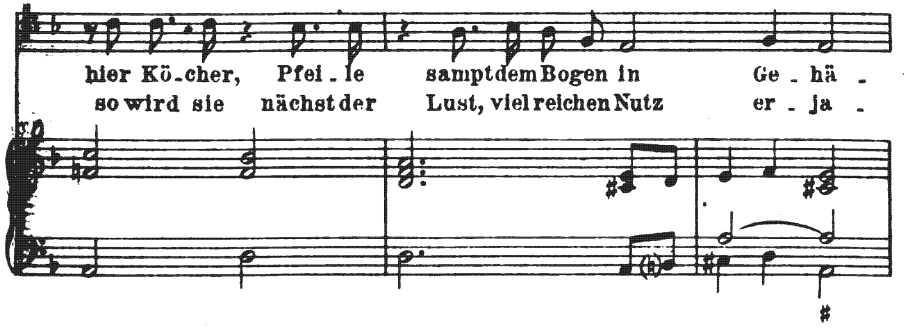

Mü - he Lust in ho - hen Ehr - - be - gier - den?

REICHIMUT.
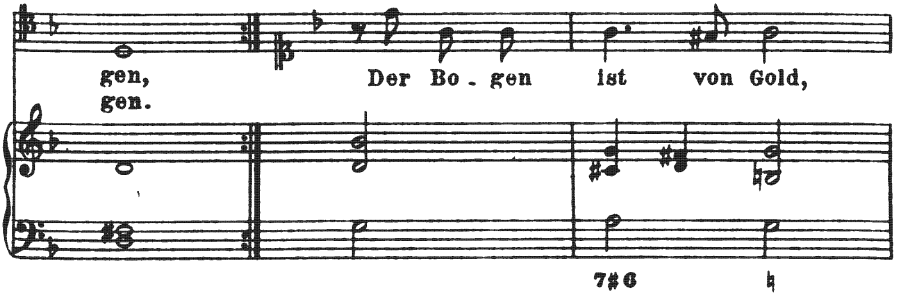

Ob kei - ne Ga - be gleich, die die - ser Nymfen wert
durch Wäl - der, Berg und Thal, durch fin - ste - re Ge - fild'
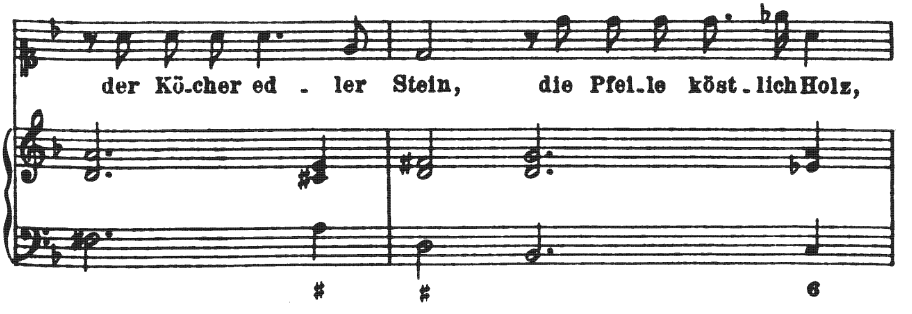

zu fin - den in dem Meer und auf der wei - ten Erd'.
auf rech - ter Fuhr und Spur zu fäl - len man - ches Wild!


je den_noch will ich ihr zu Fü_ſsen nie_der_le_gen,
Wird die_ser Her_ren Lust der See_le_wig be_ha_gen:


hier Kö_cher, Pfei_le samptdem Bogen in Ge_hä_
so wird sie nächst der Lust, viel reichen Nutz er_ja_

SINNIGUNDA.


gen, Der Bo_gen ist von Gold,
gen.
7#6


der Kö_cher ed_ler Stein, die Pfei_le köst_lich Holz,

SEELEWIG.

es ist hier nichts ge - mein. Ich kü - sse die Ge -

+)

schenk und wer-de mich be - flei - ſsen hin - ge - gen

Lieb' und Gunst euch sämt-lich zu be-wei - - sen.

(Gehen ab.)

Der vierte Aufzug.
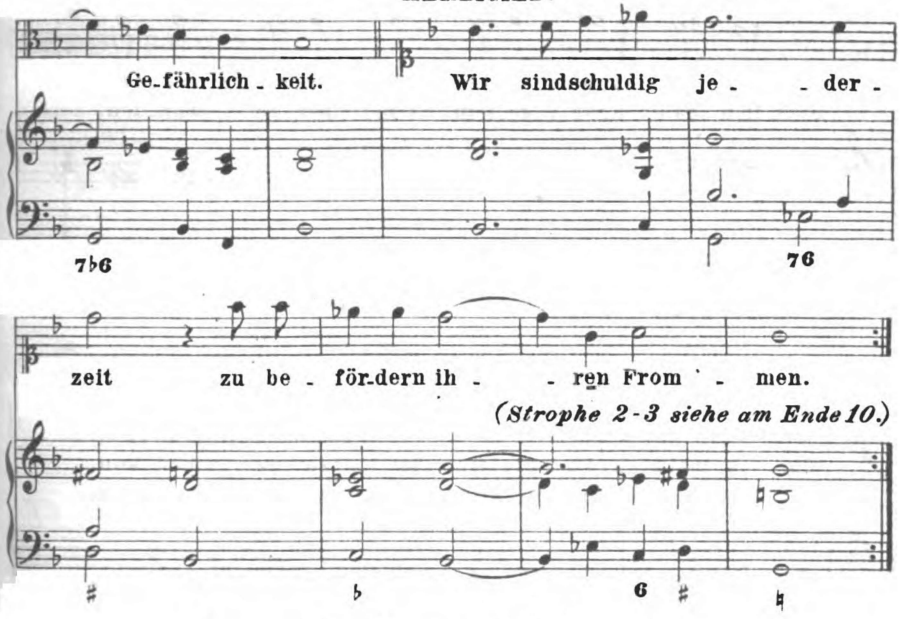
GWISSULDA und HERZIGILD *kommen hinter den Bäumen hervor.*

GWISSULDA.

Her - zi-gild, du hast ver-nom-men See - le-wigs

+) *Orig.*

HERZIGILD.

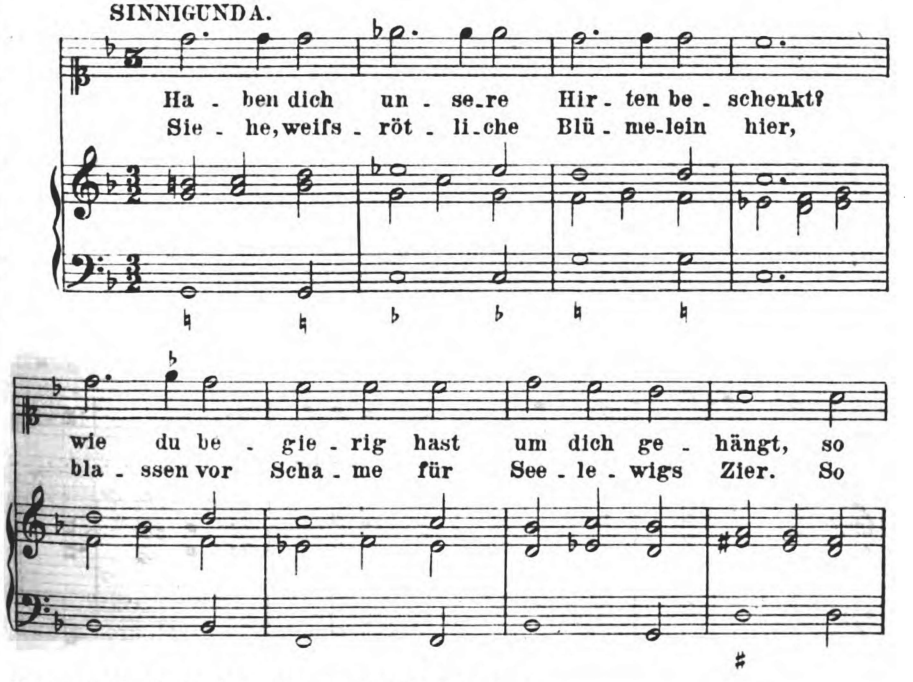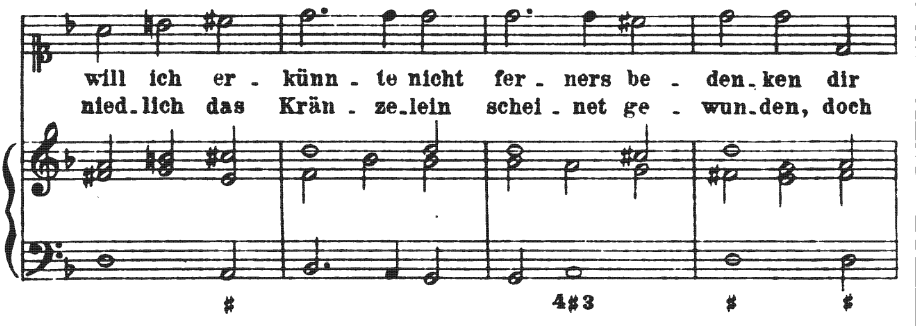


(Strophe 2-3 siehe am Ende 10.)
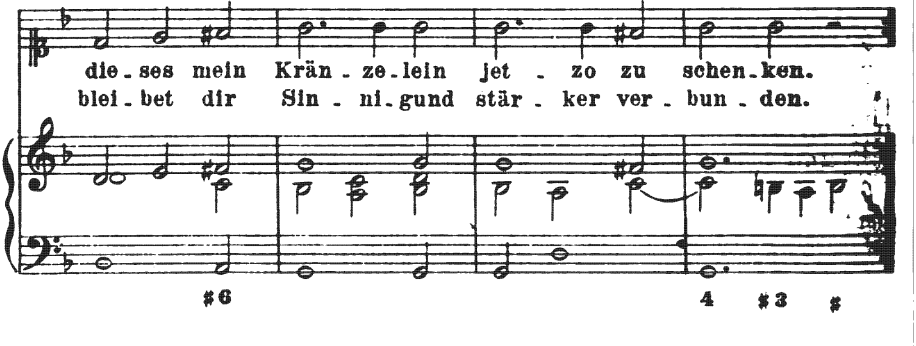
Der fünfte Aufzug.

SINNIGUNDA. SEELEWIG *hat ihre von den Hirten empfangenen Geschenke um sich gehangen.*

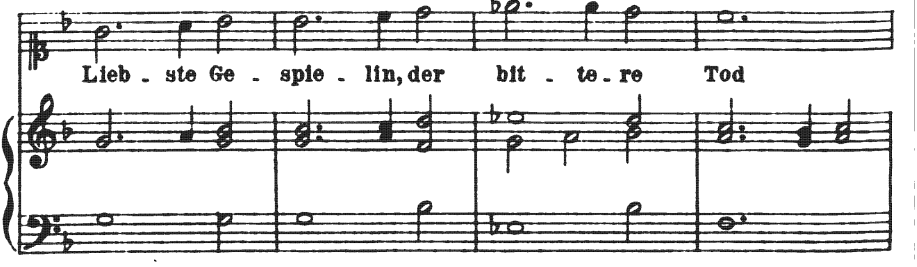
SINNIGUNDA.
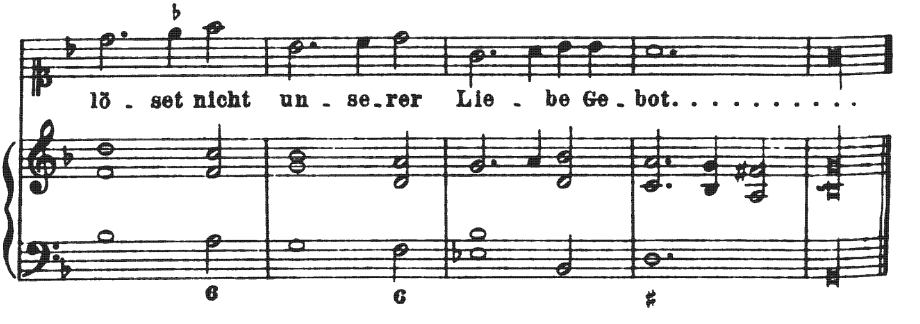



will ich er - künn - te nicht fer - ners be - den - ken dir
nied - lich das Krän - ze - lein schei - net ge - wun - den, doch


die - ses mein Krän - ze - lein jet - zo zu schen - ken.
blei - bet dir Sin - ni - gund stär - ker ver - bun - den.

SEELEWIG.
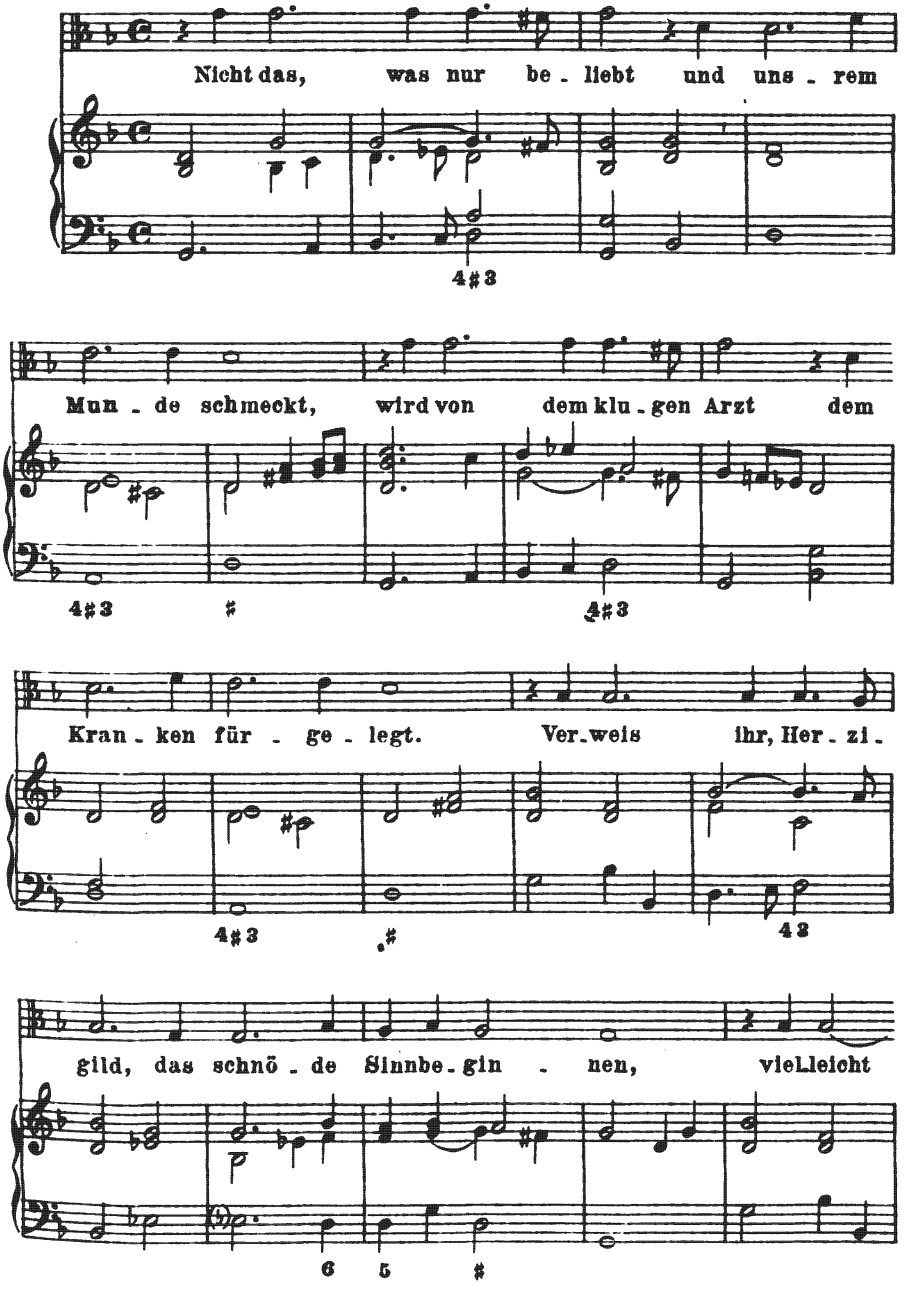

Lieb - ste Ge - spie - lin, der bit - te - re Tod
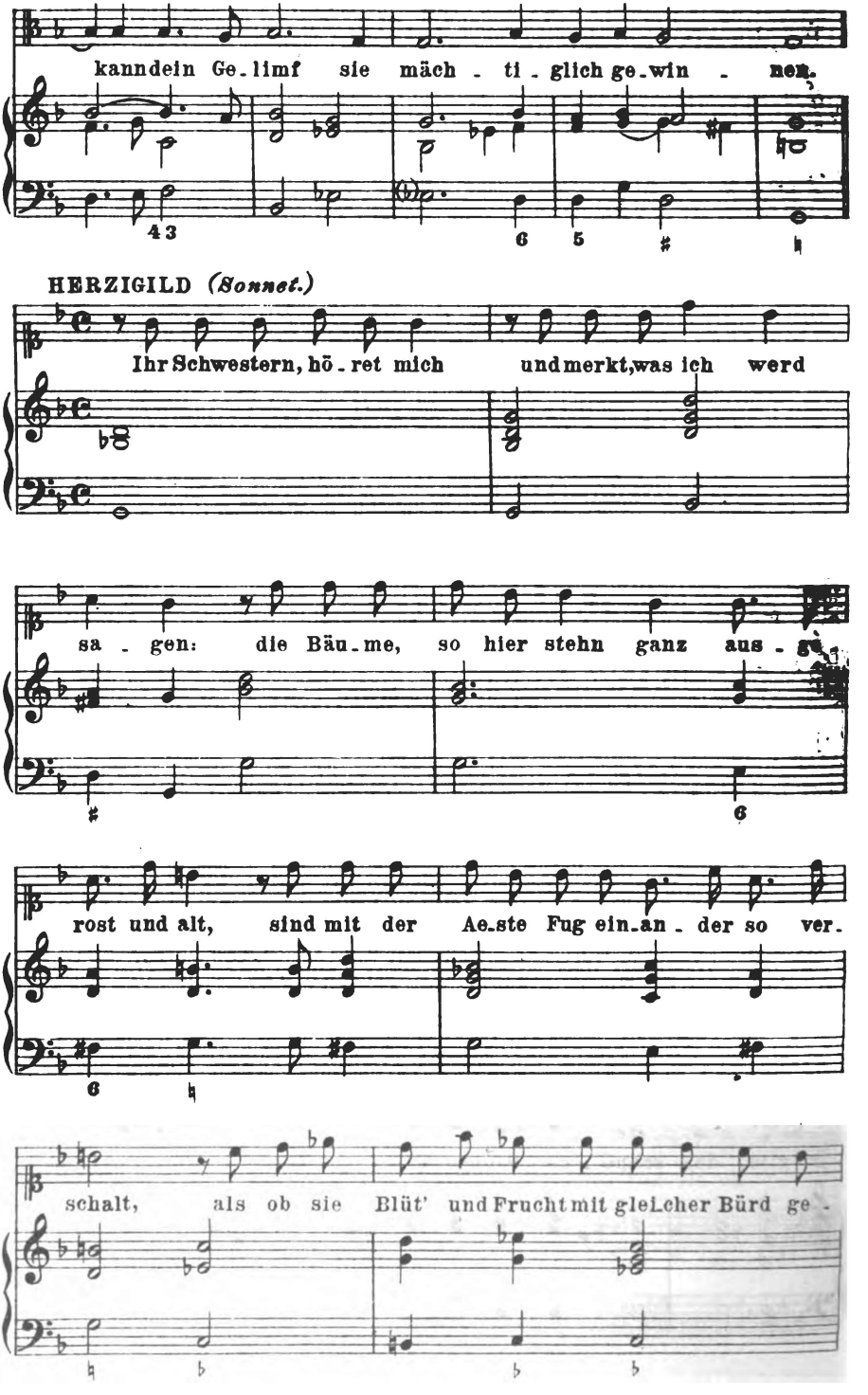

lö - set nicht un - se - rer Lie - be Ge - bot. . . . . .
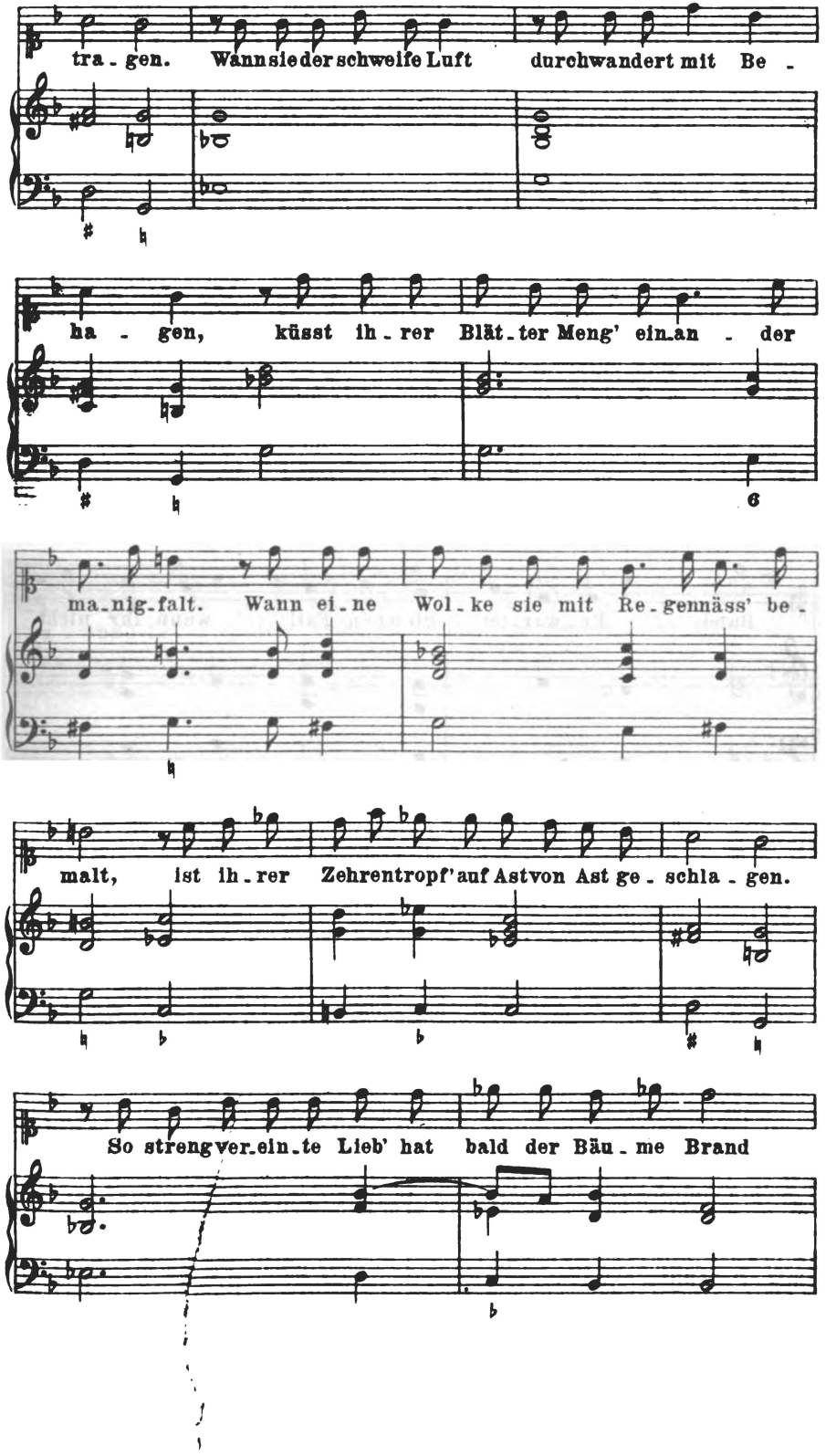
Der sechste Aufzug.
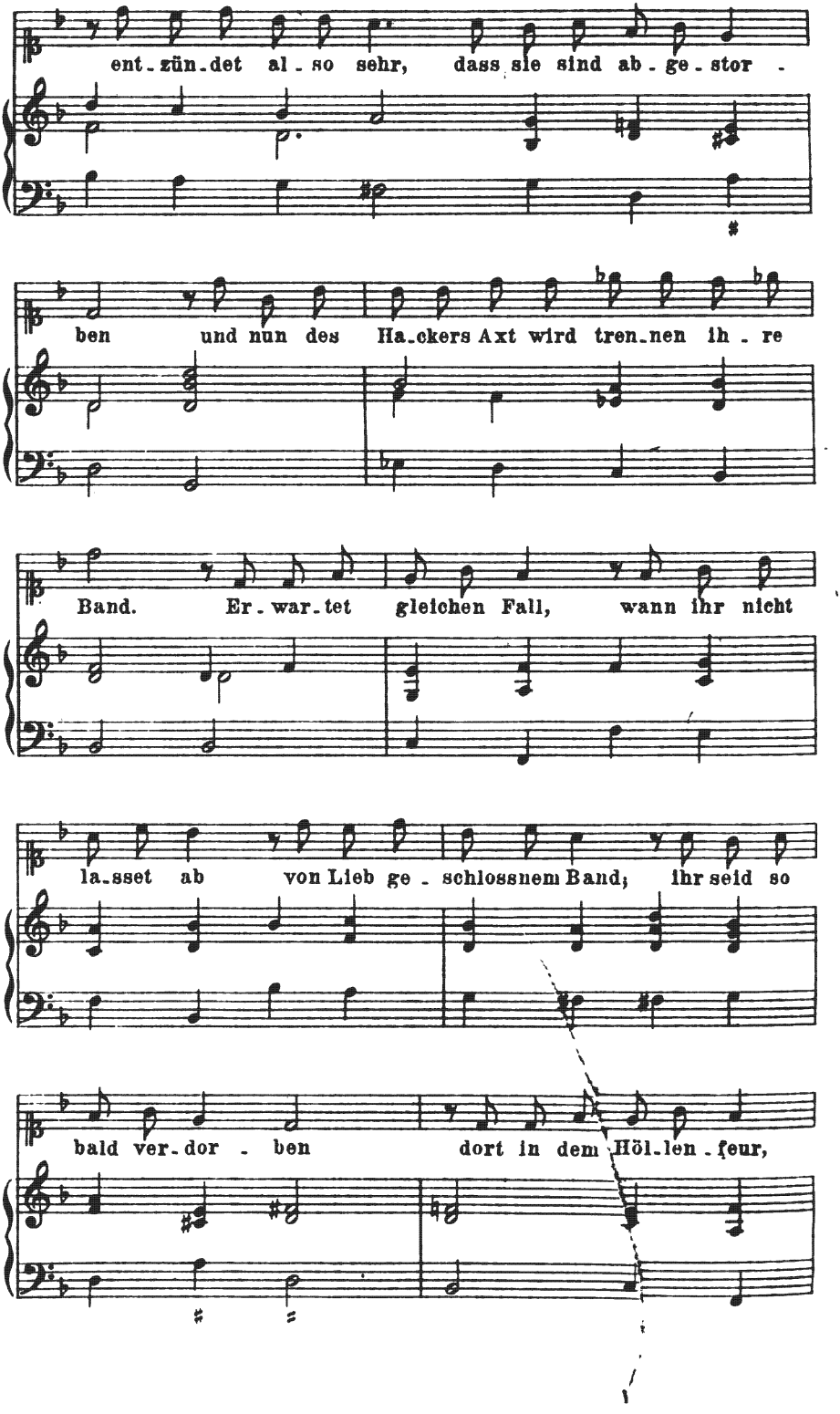
GWISSULDA, HERZIGILD, SEELEWIG und SINNIGUNDA *bei zweien verdorrten ineinander gewundenen Bäumen.*

GWISSULDA.
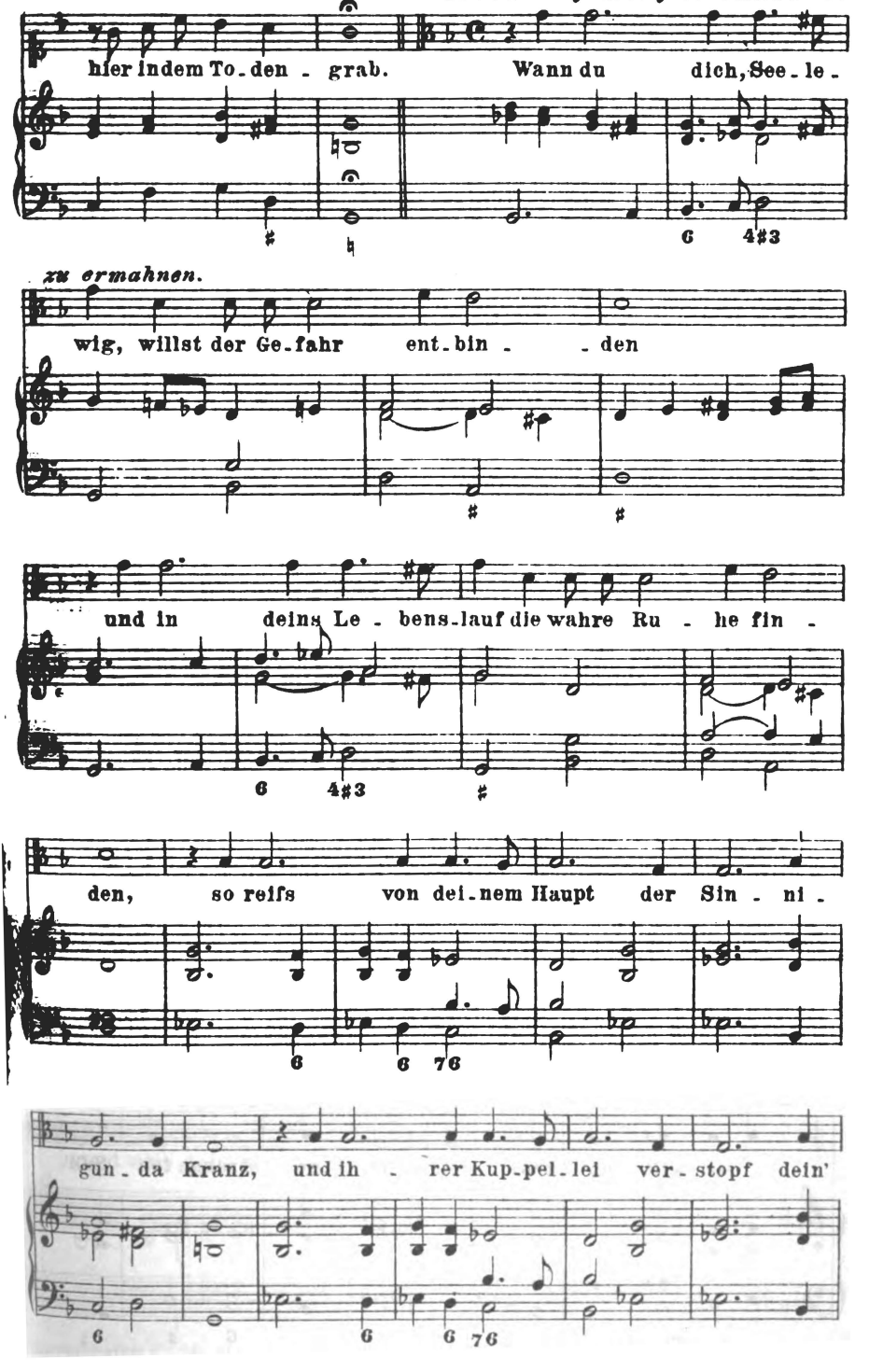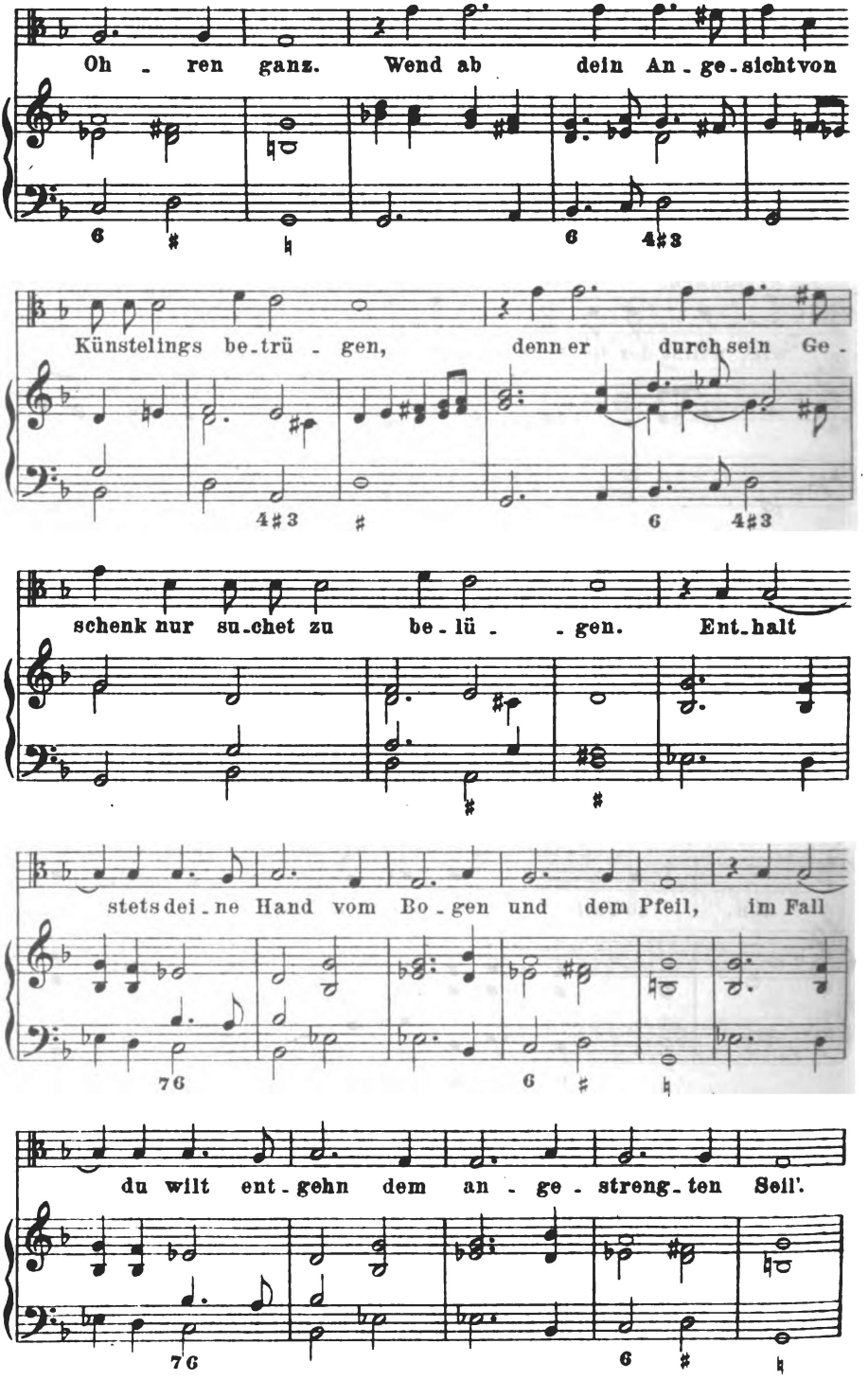



kanndein Ge-limf sie mäch-ti-glich ge-win-nen.
HERZIGILD (Sonnet.)
Ihr Schwestern, hö-ret mich undmerkt,was ich werd
sa-gen: die Bäu-me, so hier stehn ganz aus-ge-
rost und alt, sind mit der Ae-ste Fug ein-an-der so ver-
schalt, als ob sie Blüt' und Frucht mit gleicher Bürd ge-
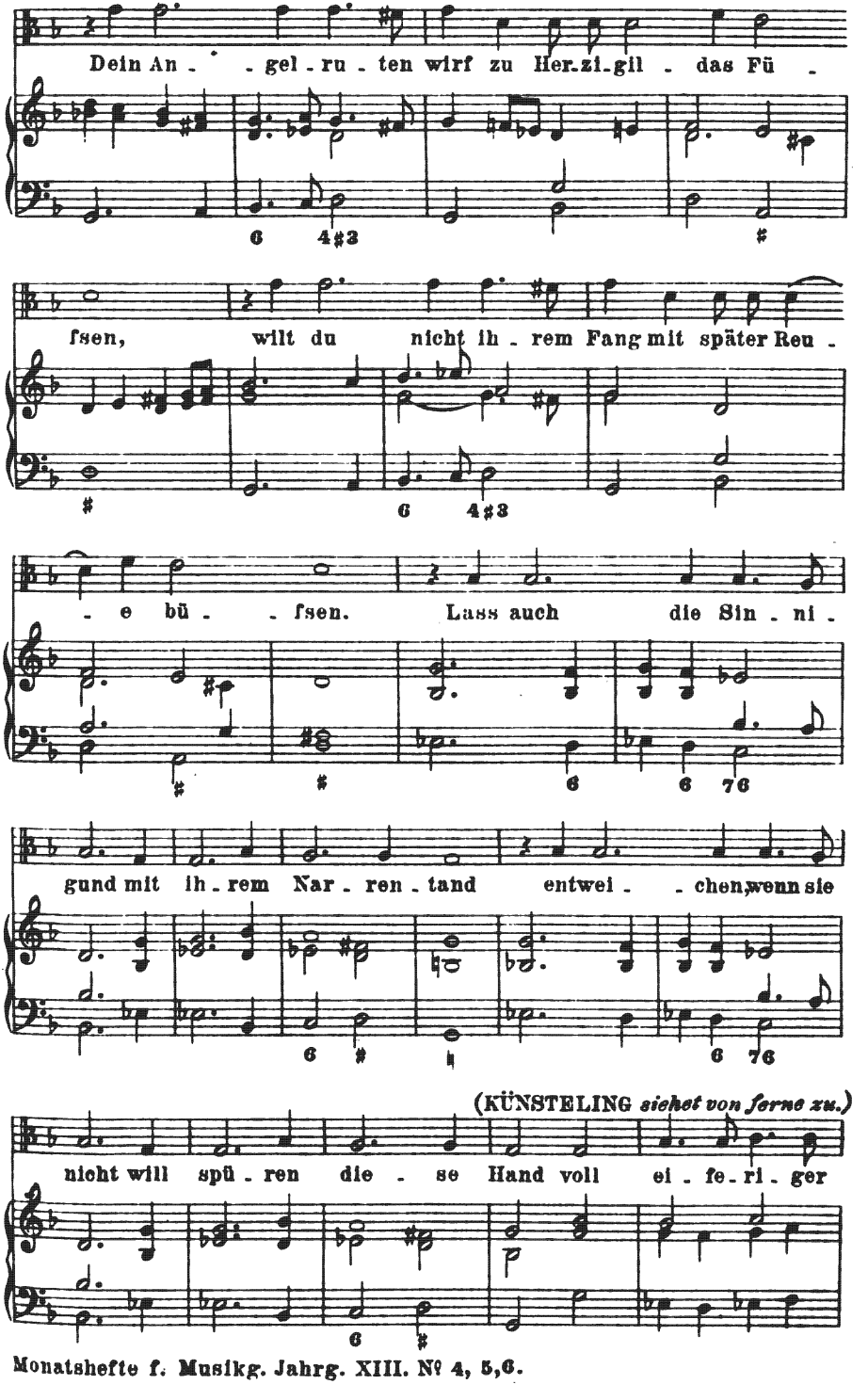

tra - gen. Wann sie der schweife Luft durchwandert mit Be -
ha - gen, küsst ih - rer Blät - ter Meng' ein - an - der
6
ma - nig - falt. Wann ei - ne Wol - ke sie mit Re - gennäss' be -
malt, ist ih - rer Zehrentropf' auf Ast von Ast ge - schla - gen.
So streng ver - ein - te Lieb' hat bald der Bäu - me Brand


ent-zün-det al-so sehr, dass sie sind ab-ge-stor-
ben und nun des Ha-ckers Axt wird tren-nen ih-re
Band. Er-war-tet gleichen Fall, wann ihr nicht
la-sset ab von Lieb ge-schlossnem Band; ihr seid so
bald ver-dor-ben dort in dem Höl-len-feur,
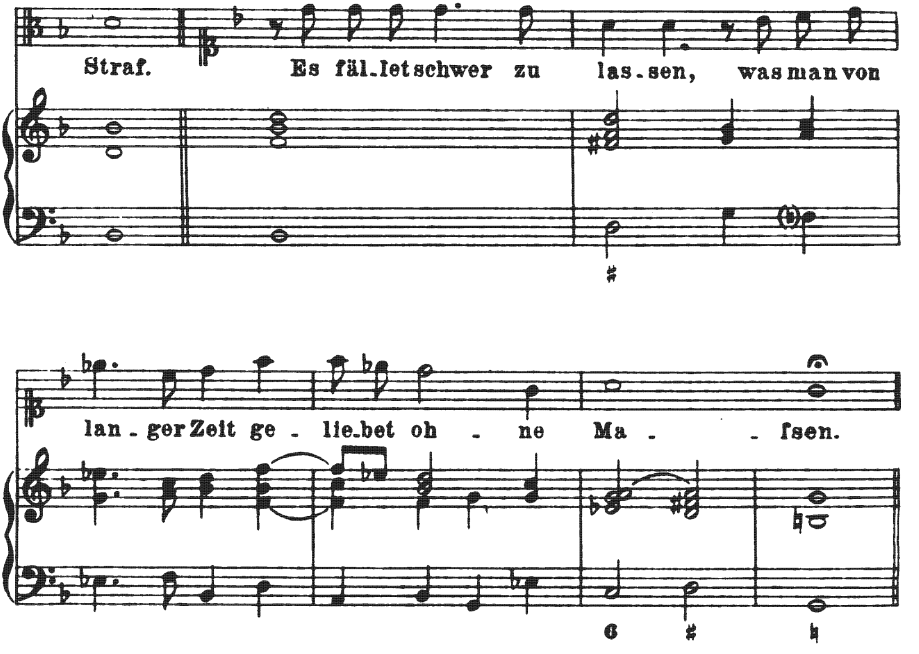
GWISSULDA *fähret fort* SEELEWIG




Oh - ren ganz. Wend ab dein An - ge - sicht von
Künstelings be - trü - gen, denn er durch sein Ge -
schenk nur su - chet zu be - lü - - gen. Ent - halt
stets dei - ne Hand vom Bo - gen und dem Pfeil, im Fall
du wilt ent - gehn dem an - ge - streng - ten Seil'.
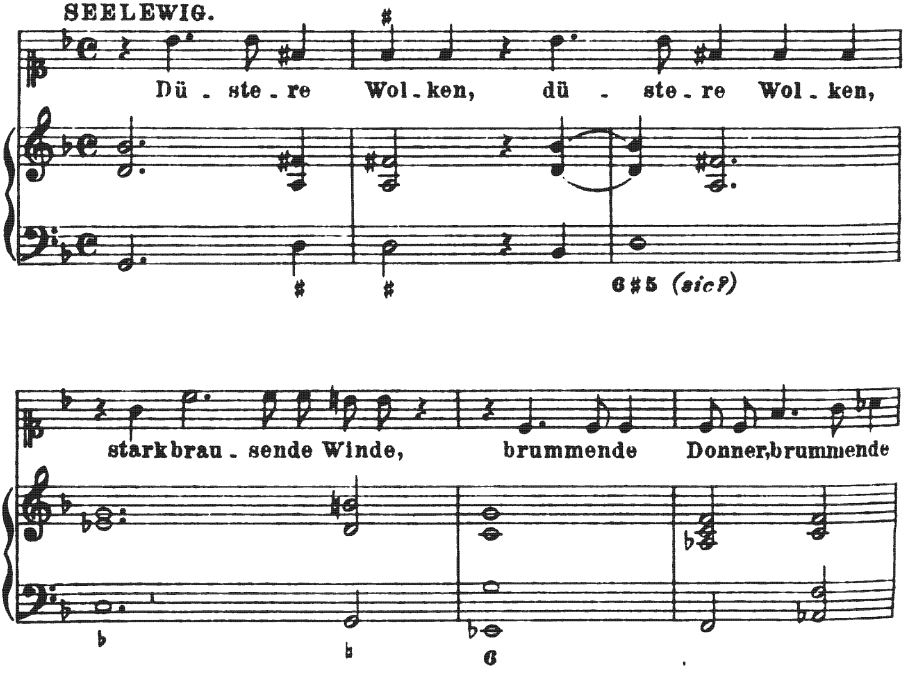

Dein An - - gel - ru - ten wirf zu Her-zi-gil - das Fü -
fsen, wilt du nicht ih - rem Fang mit später Reu -
- e bü - - fsen. Lass auch die Sin - ni -
gund mit ih - rem Nar - ren - tand entwei - - chen, wenn sie
(KÜNSTELING siehet von ferne zu.)
nicht will spü - ren die - se Hand voll ei - fe - ri - ger
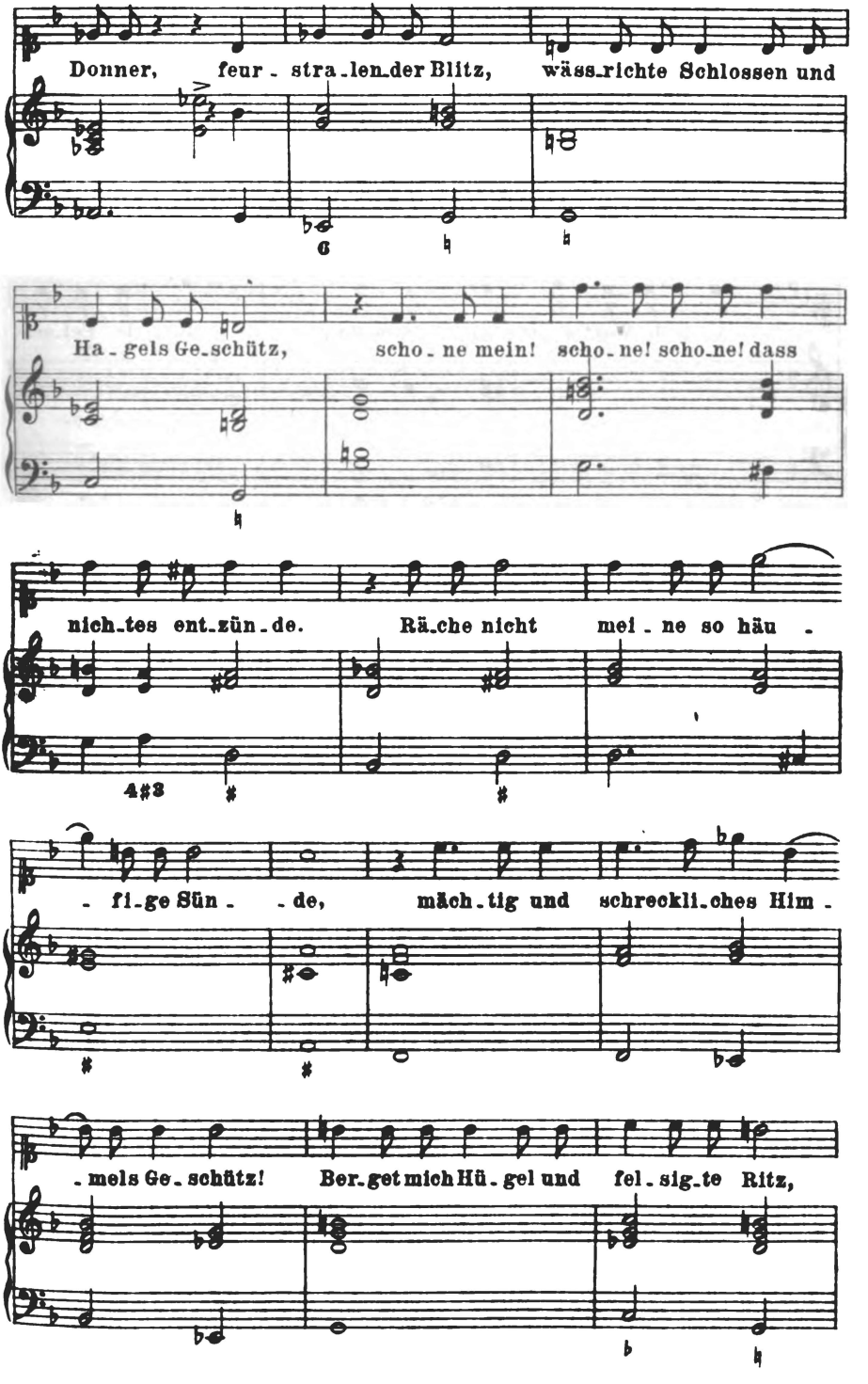
SEELEWIG.
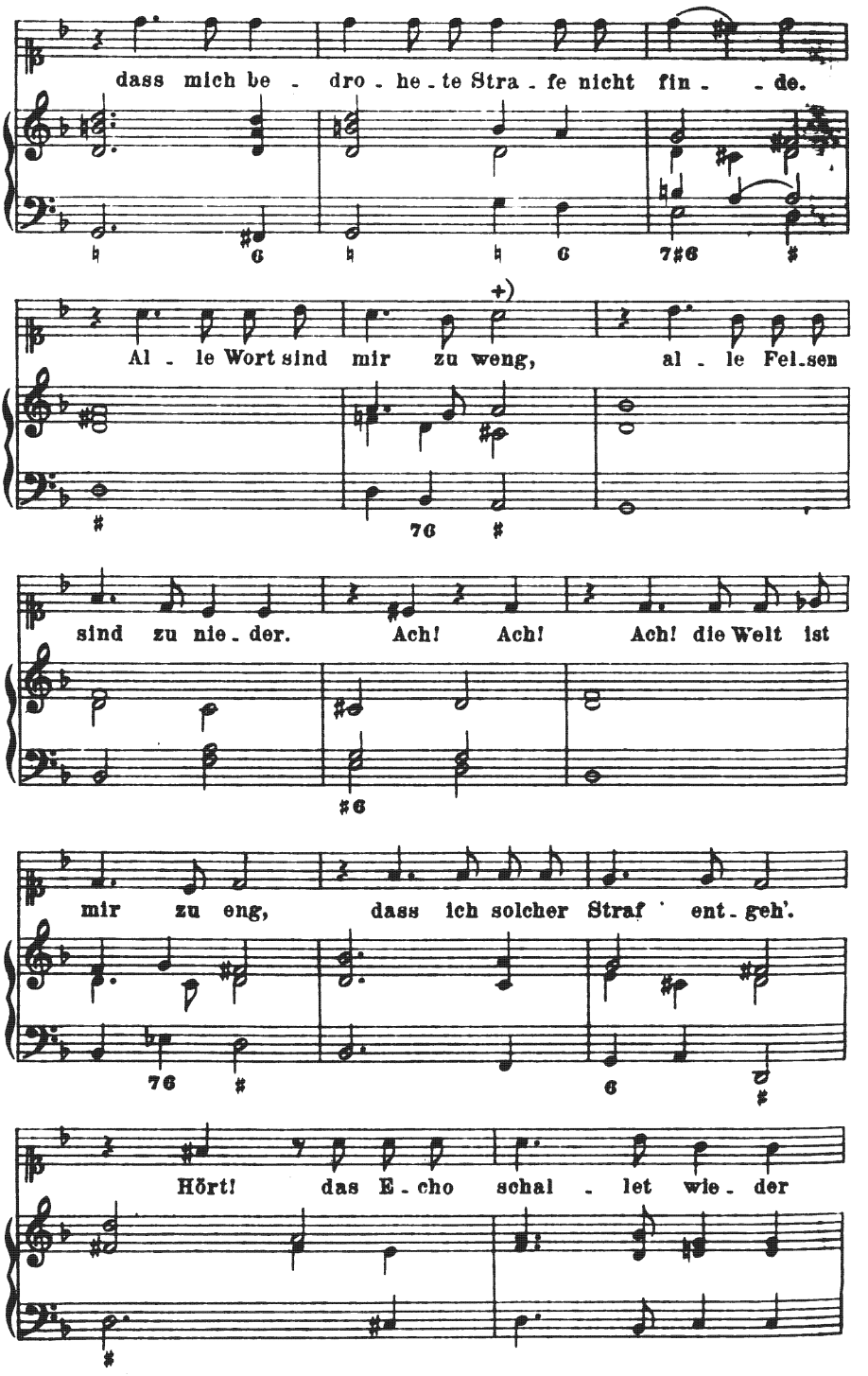


SINNIGUNDA *entläuft*, GWISSULDA *und* HERZIGILD *gehen ihr nach.* SEELEWIG *will unter den Bäumen schlafen, wird aber von einem Wetter (Unwetter) erschrecket.*
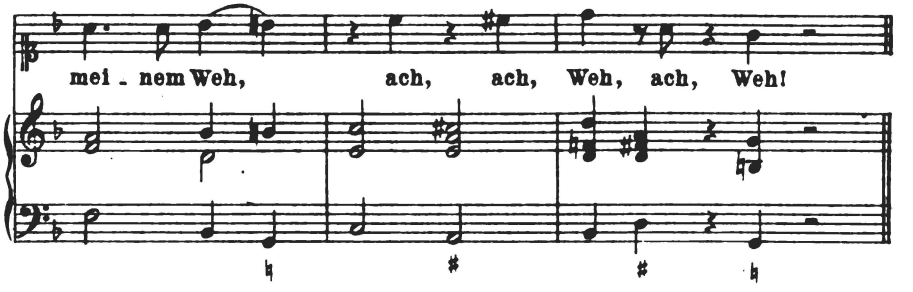
SEELEWIG.



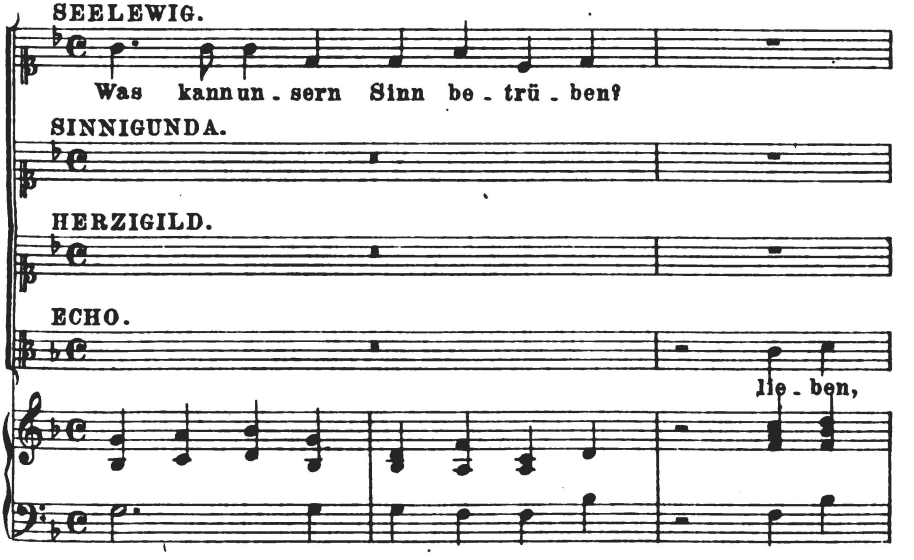

Donner, feur - stra-len-der Blitz, wäss-richte Schlossen und
Ha-gels Ge-schütz, scho-ne mein! scho-ne! scho-ne! dass
nich-tes ent-zün-de. Rä-che nicht mei-ne so häu-
- fi-ge Sün- -de, mäch-tig und schreckli-ches Him-
-mels Ge-schütz! Ber-get mich Hü-gel und fel-sig-te Ritz,
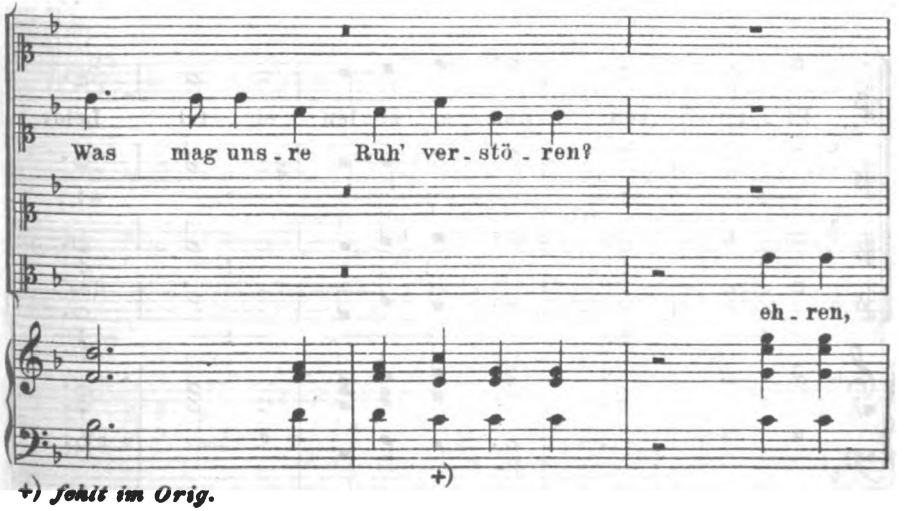


+) *Orig. b statt a.*
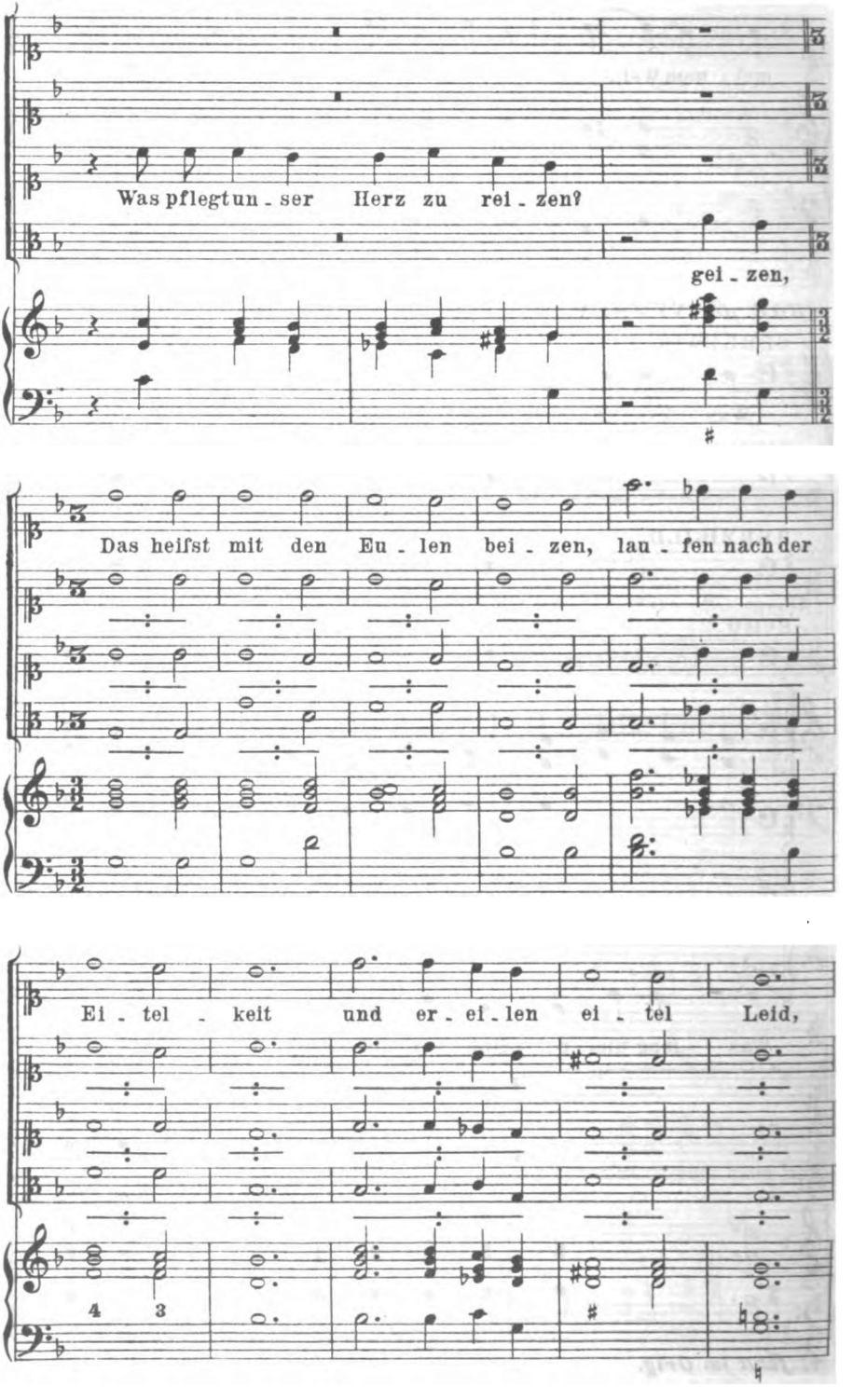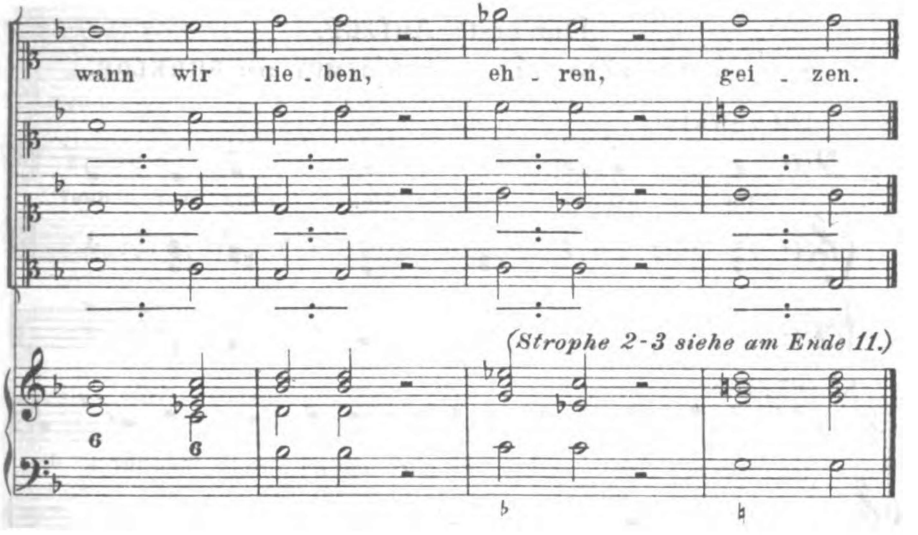


CHOR der NYMFEN.
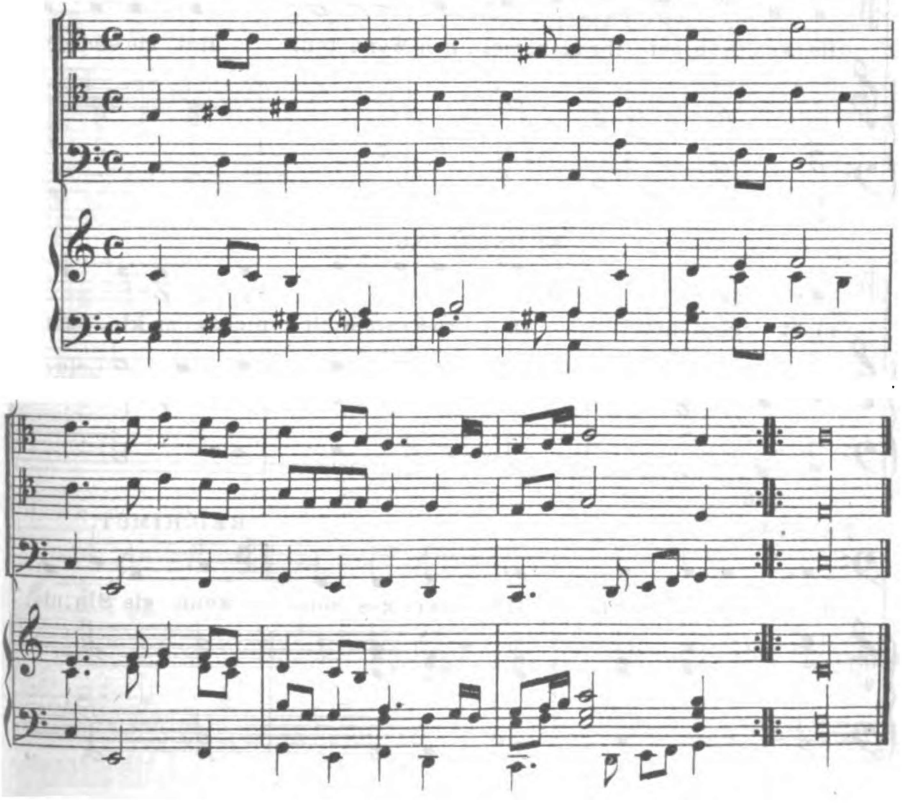




+) *fehlt im Orig.*


Was pflegt un - ser Herz zu rei - zen?
gei - zen,
Das heifst mit den Eu - len bei - zen, lau - fen nach der
Ei - tel - keit und er - ei - len ei - tel Leid,
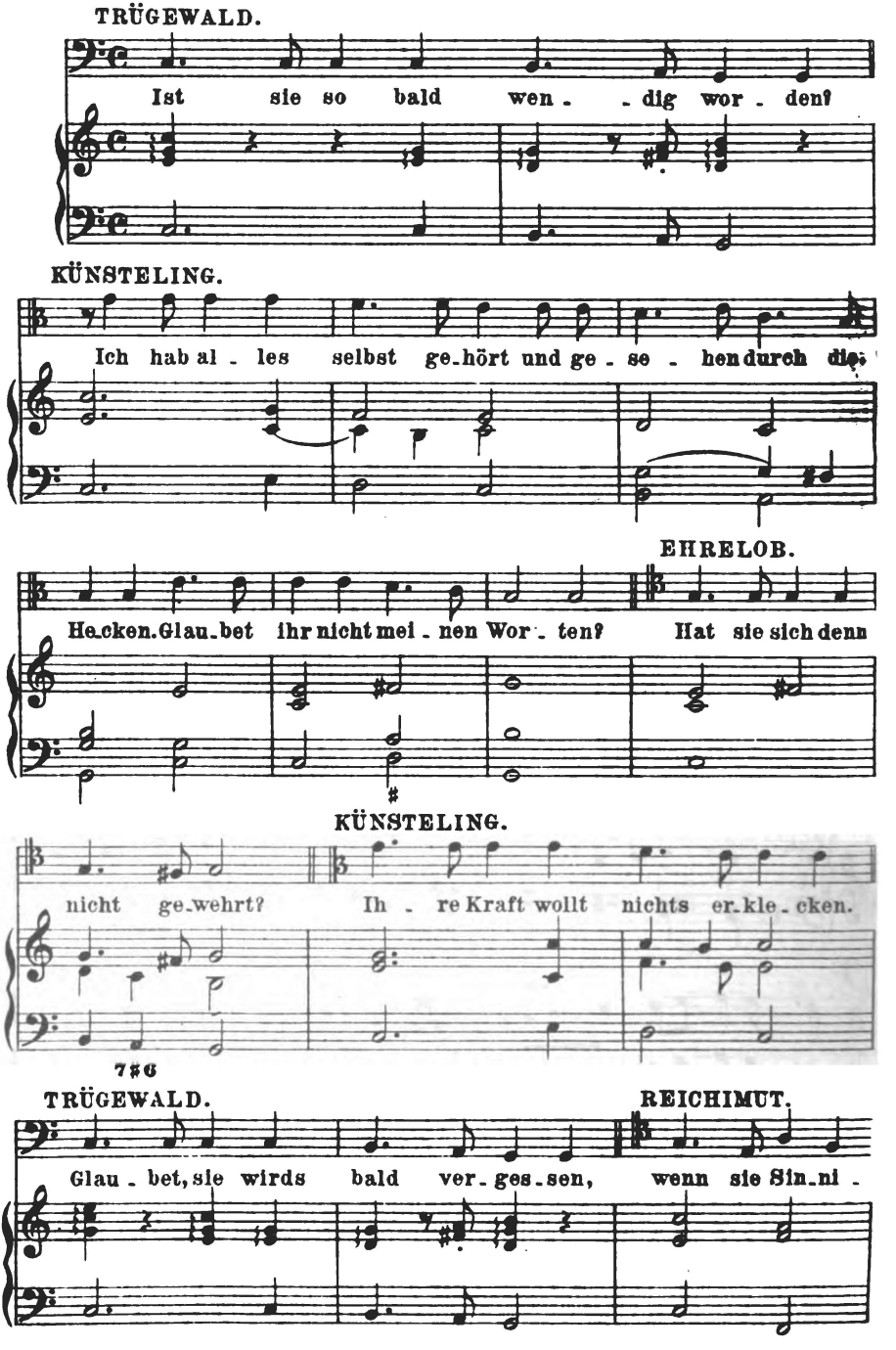


Die dritte Handlung.
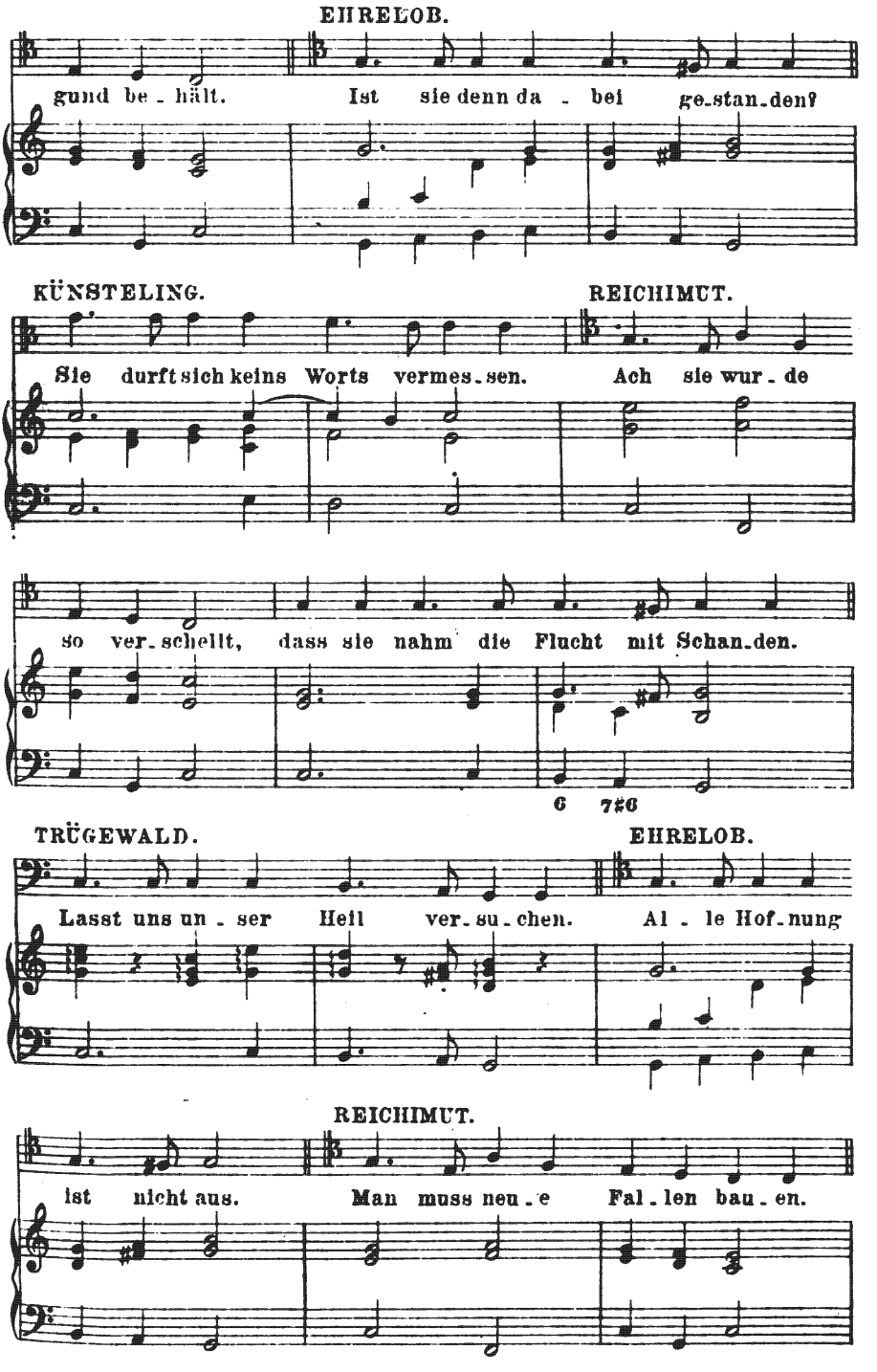
„Symphonia vor den ersten Aufzug mit drei Pomparten oder Fagotten."
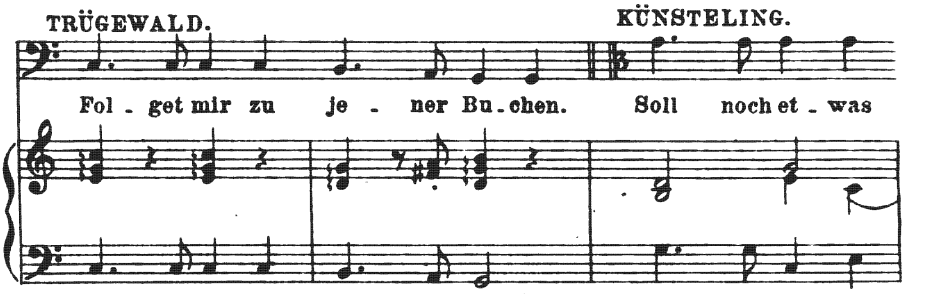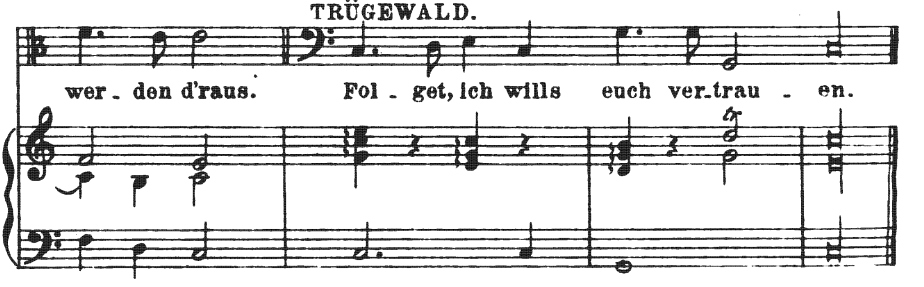


Der erste Aufzug.

TRÜGEWALD, KÜNSTELING, REICHIMUT und EHRELOB.
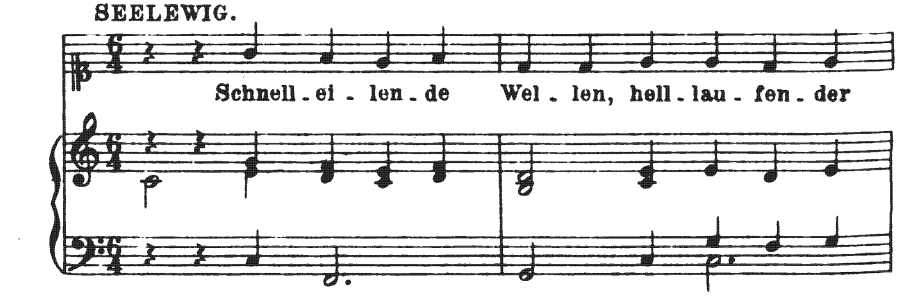



EHRELOB.
gund be - hält. Ist sie denn da - bei ge-stan-den?
KÜNSTELING.
REICHMUT.
Sie durft sich keins Worts vermes-sen. Ach sie wur - de
so ver-schellt, dass sie nahm die Flucht mit Schan-den.
6 7♯6
TRÜGEWALD.
EHRELOB.
Lasst uns un - ser Heil ver-su-chen. Al - le Hof-nung
REICHMUT.
ist nicht aus. Man muss neu-e Fal-len bau-en.
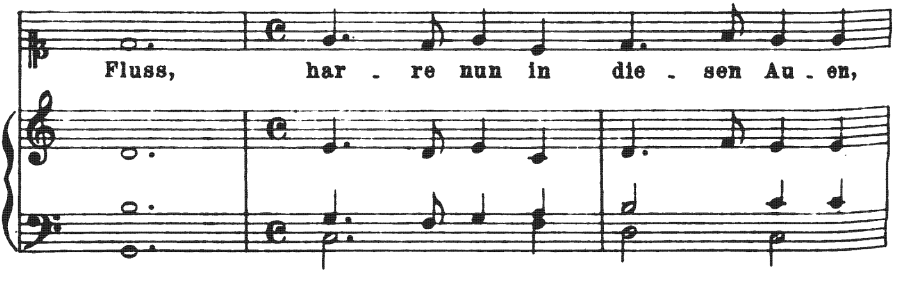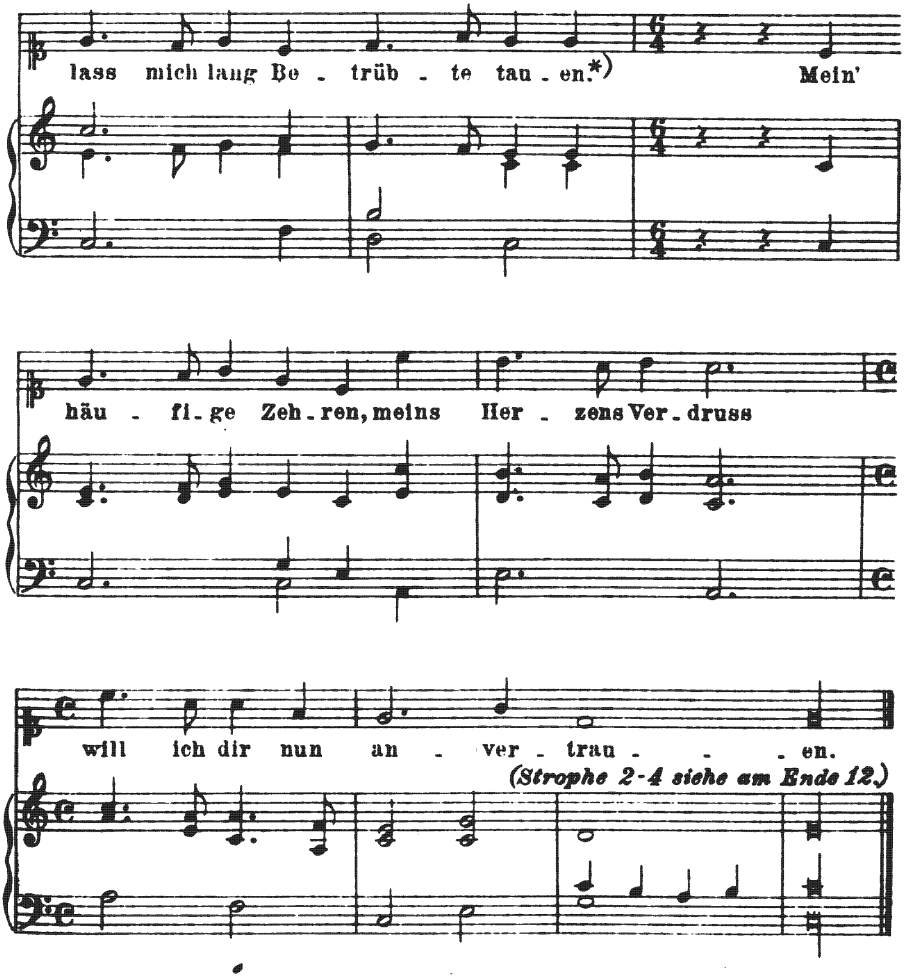




Der zweite Aufzug.

SEELEWIG *sitzt an dem Fluss und singt.*



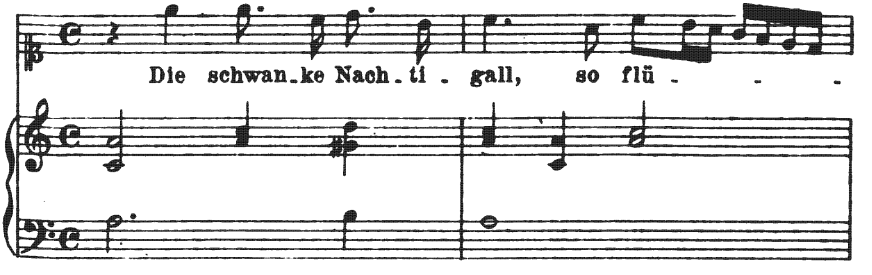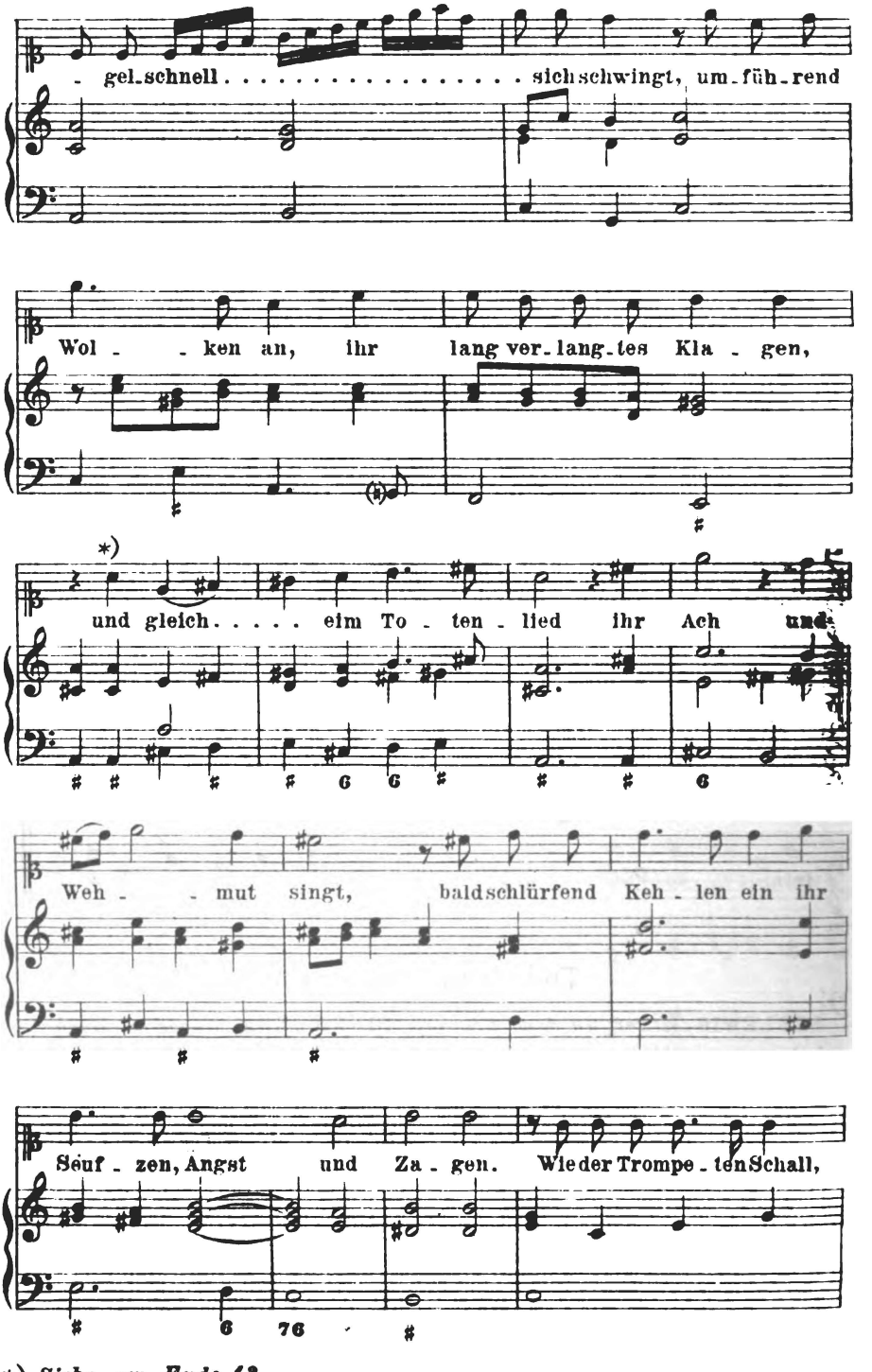




Der dritte Aufzug.

SEELEWIG *sitzet an dem Fluss,* **SINNIGUNDA** *singet im Herbeigehen diese Klingreimen über das Gesang einer Nachtigall.*
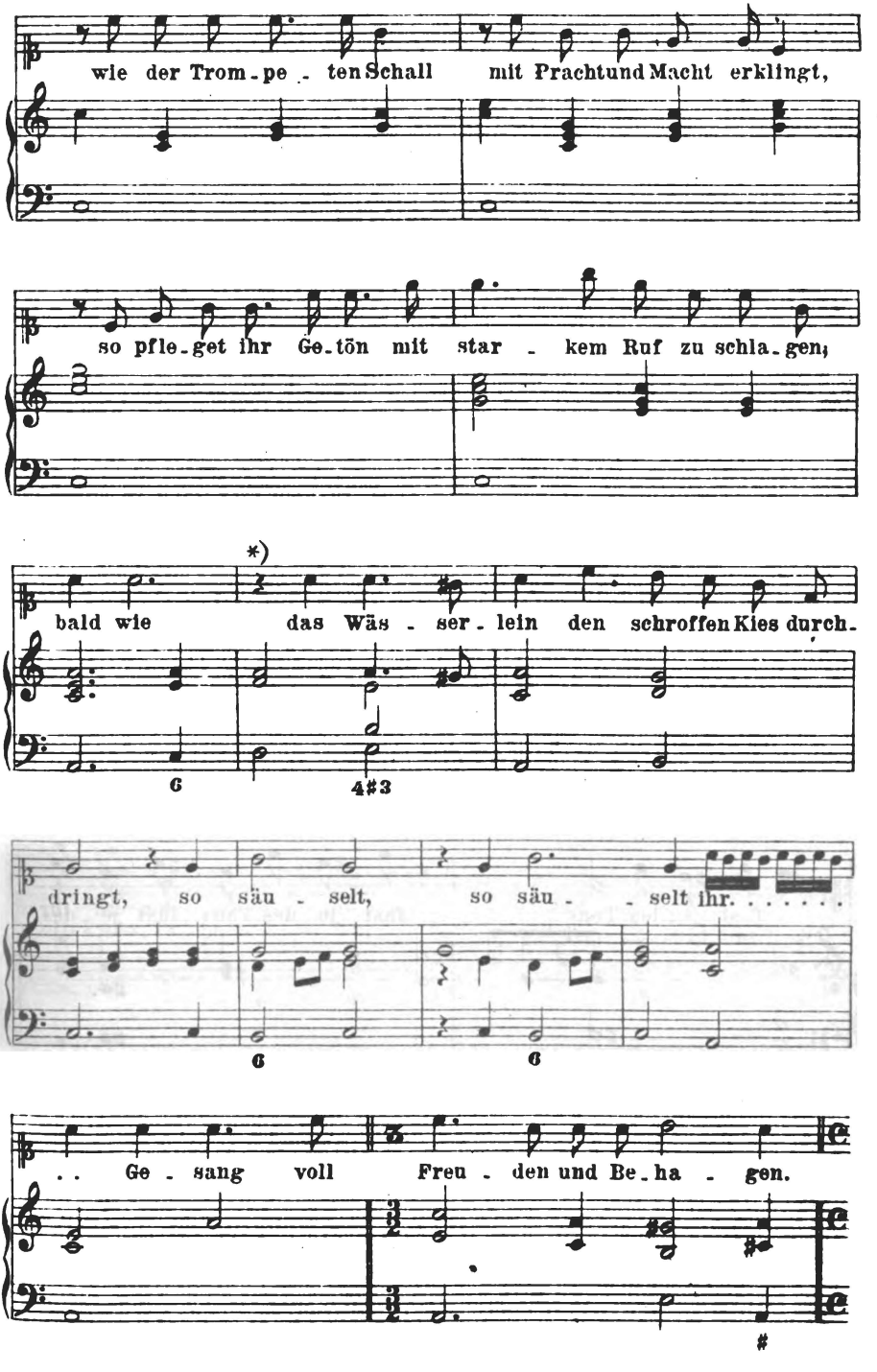
SINNIGUNDA.
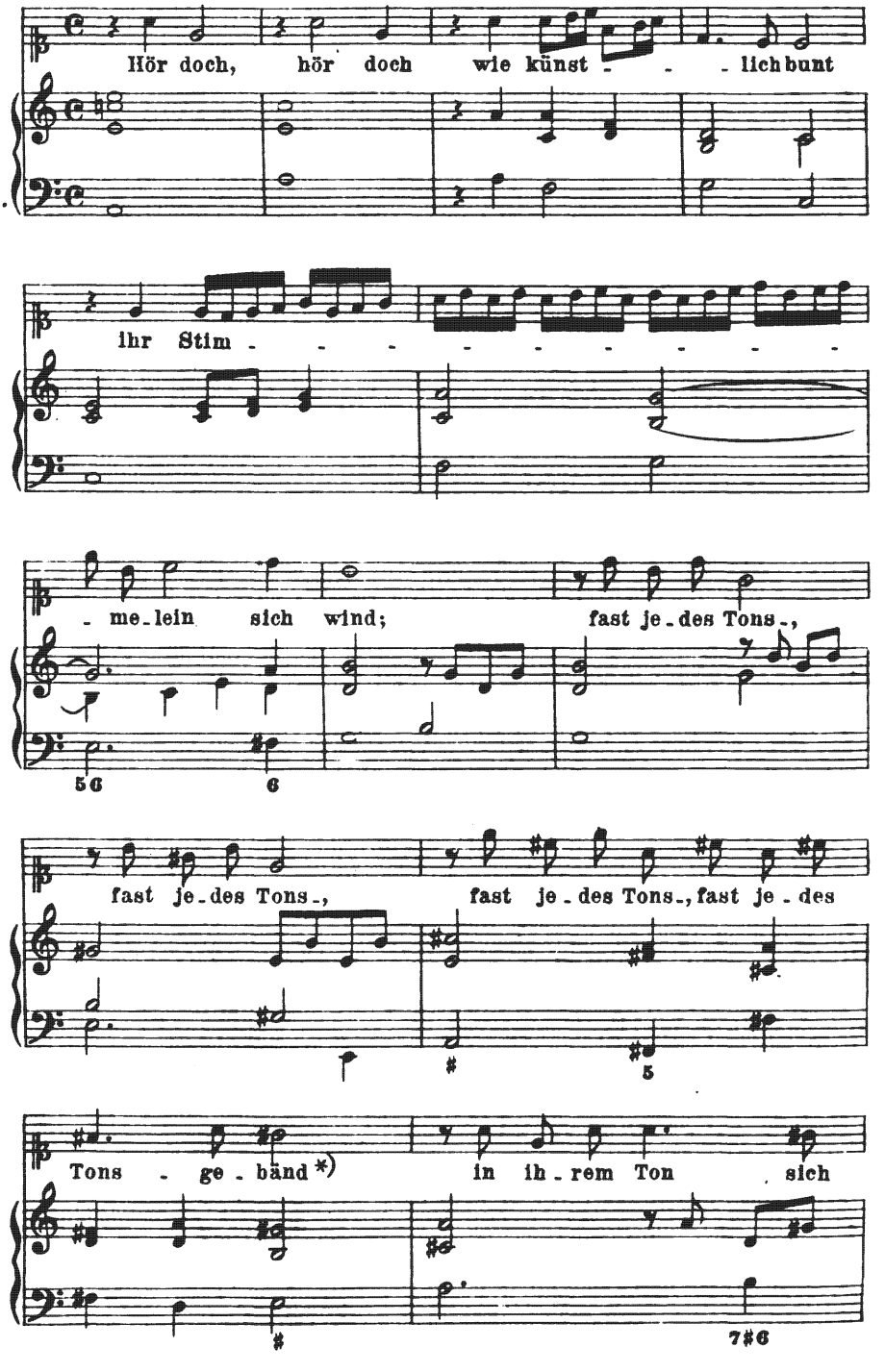


*) *Im Textabdruck: „harre, lass dich jetzt betauen."*
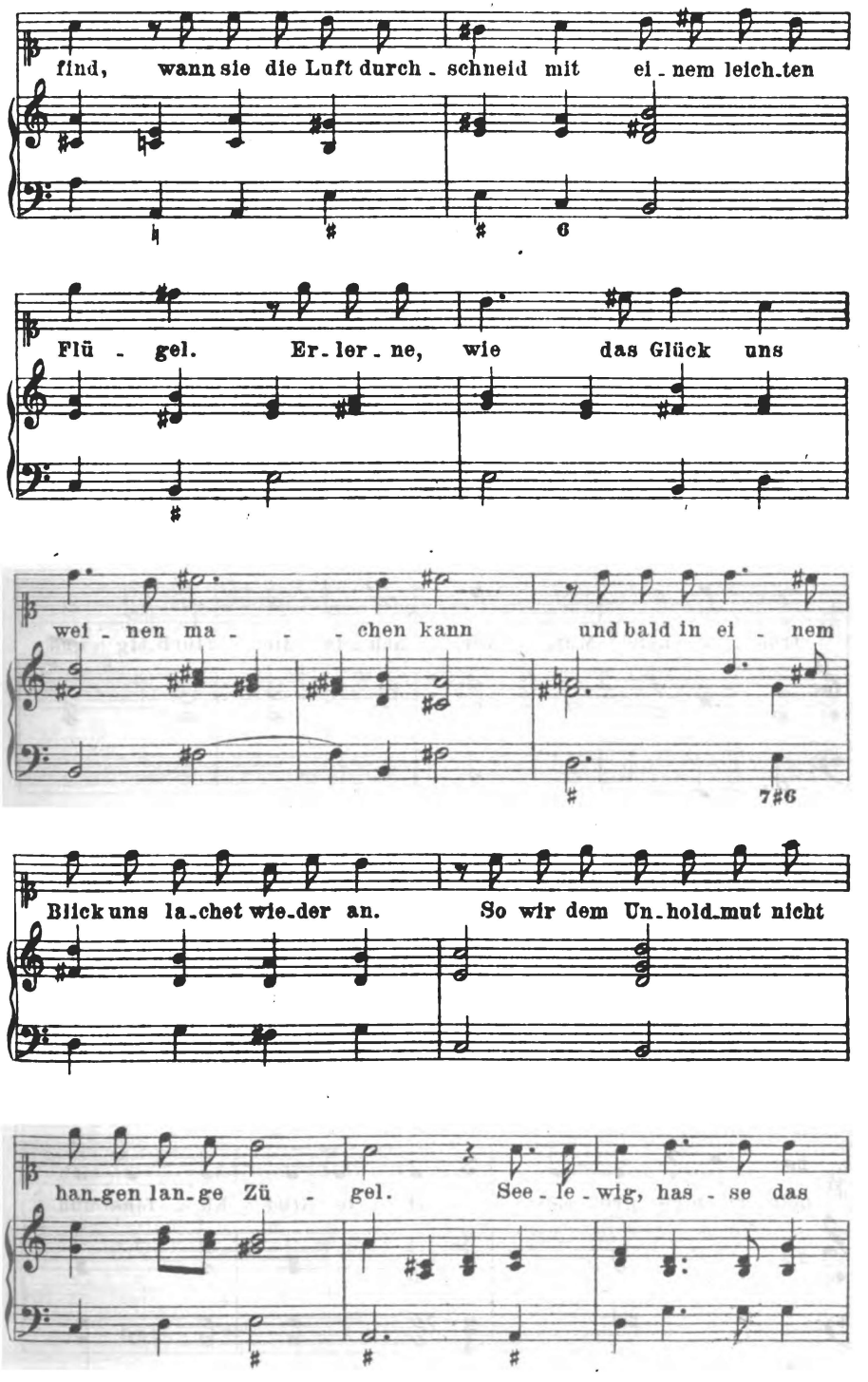


*) *Siehe am Ende 13.*
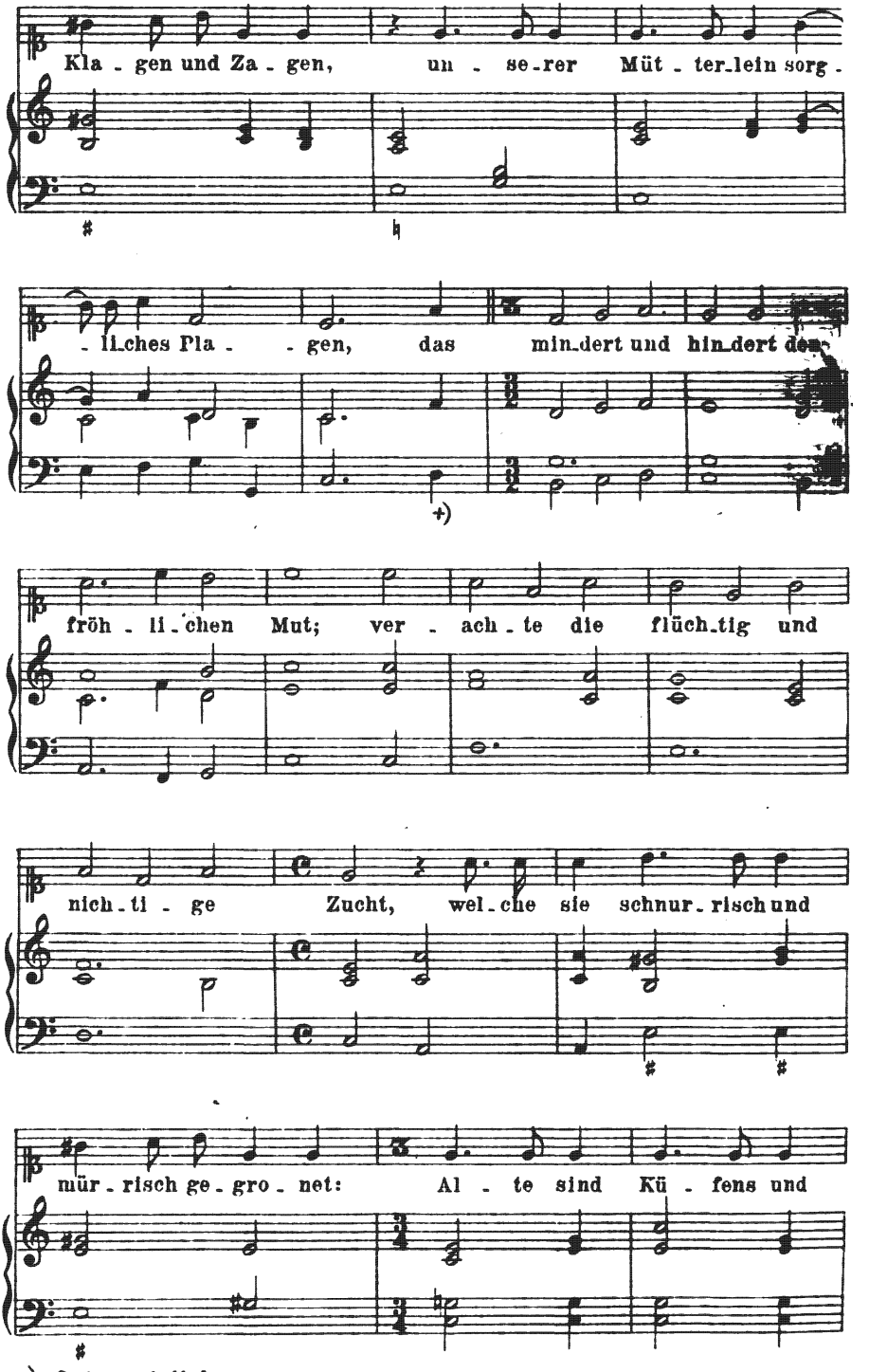


*) *Pause fehlt im Orig.*
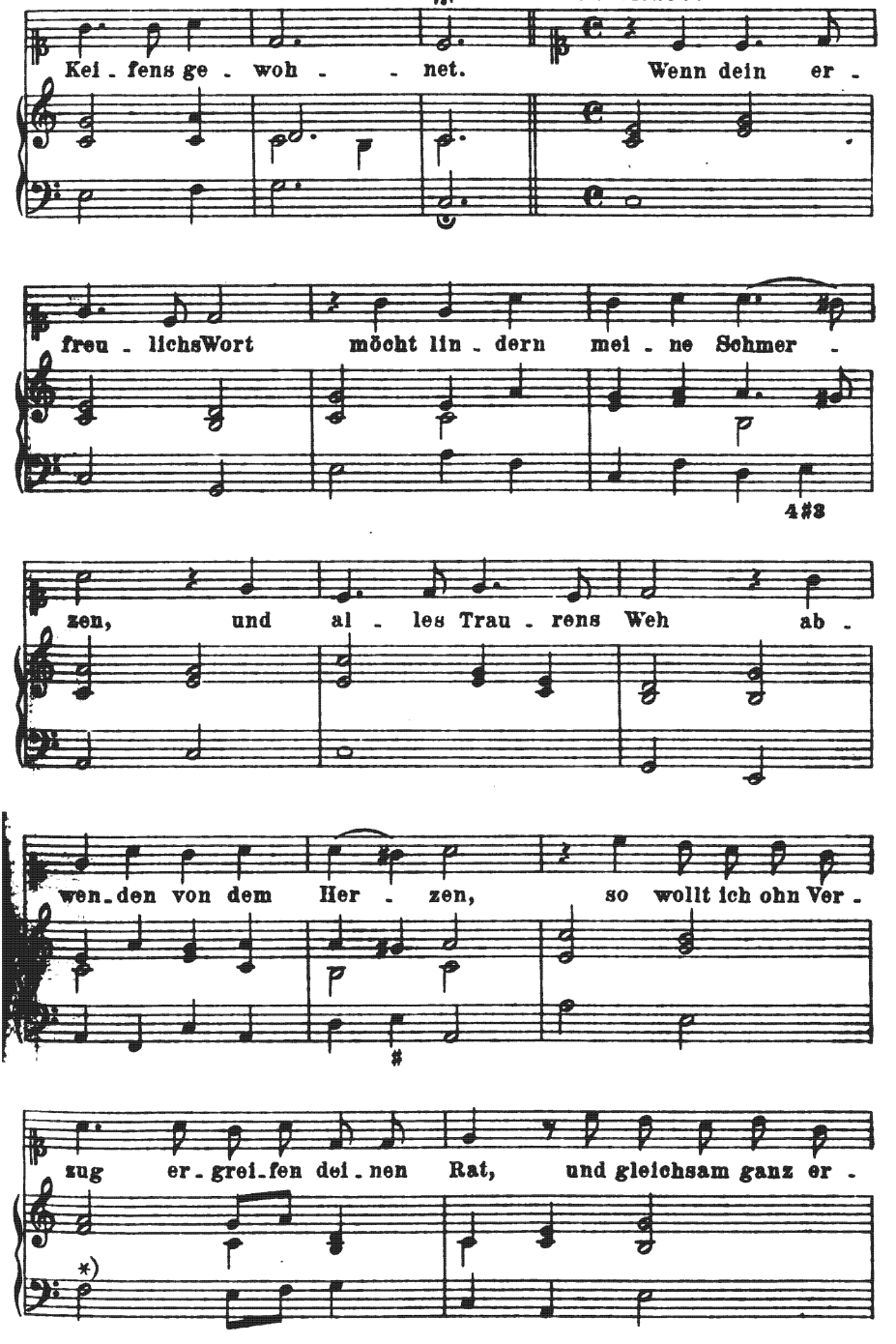


*) *„oder Reimarten;“ nach Seite 131.*


find, wann sie die Luft durch - schneid mit ei - nem leich-ten
Flü - gel. Er - ler - ne, wie das Glück uns
wei - nen ma - - - chen kann und bald in ei - nem
Blick uns la-chet wie-der an. So wir dem Un-hold-mut nicht
han-gen lan-ge Zü - gel. See - le - wig, has - se das
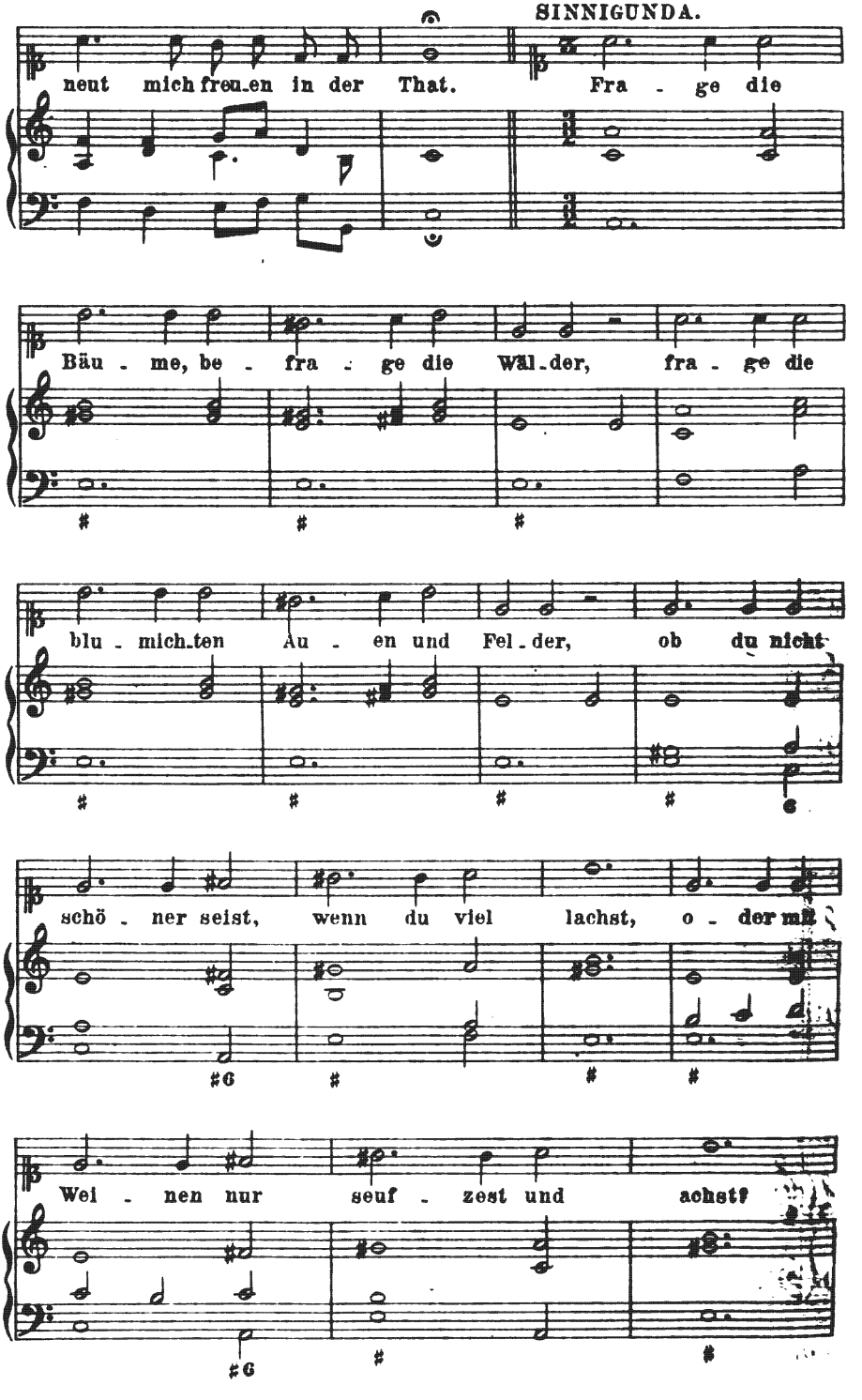


+) *Orig. c statt d.*
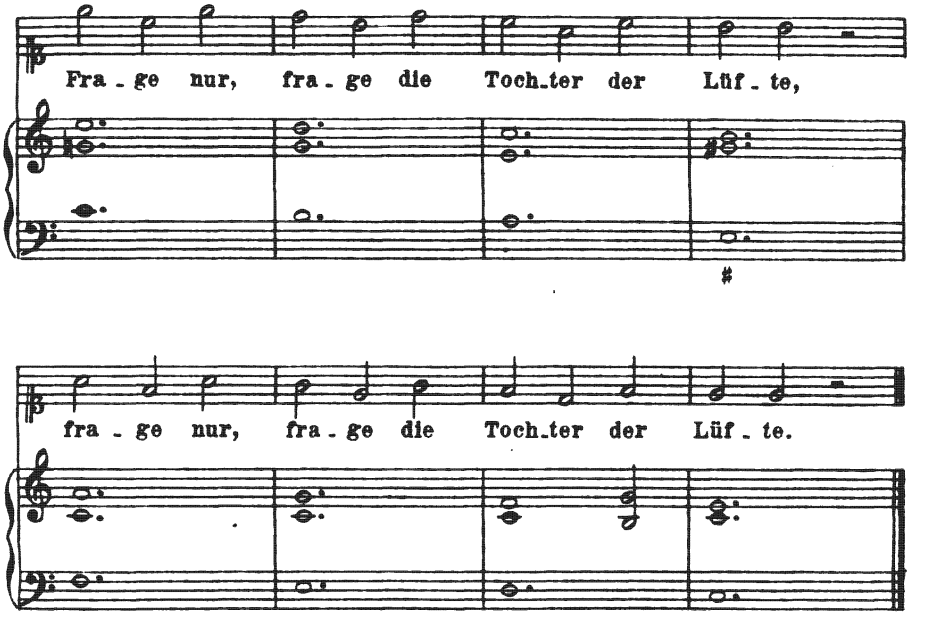
SEELEWIG.



*) *Orig. e statt f.*
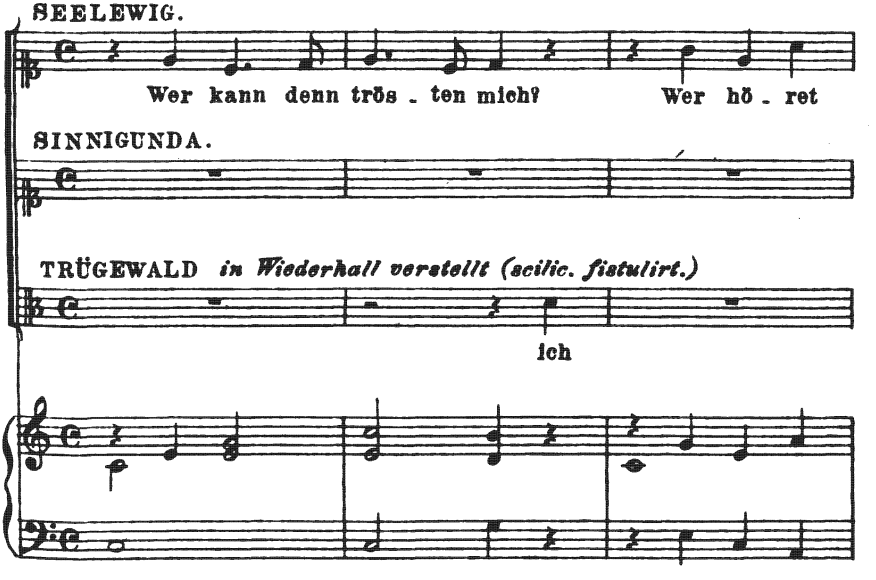
SINNIGUNDA.
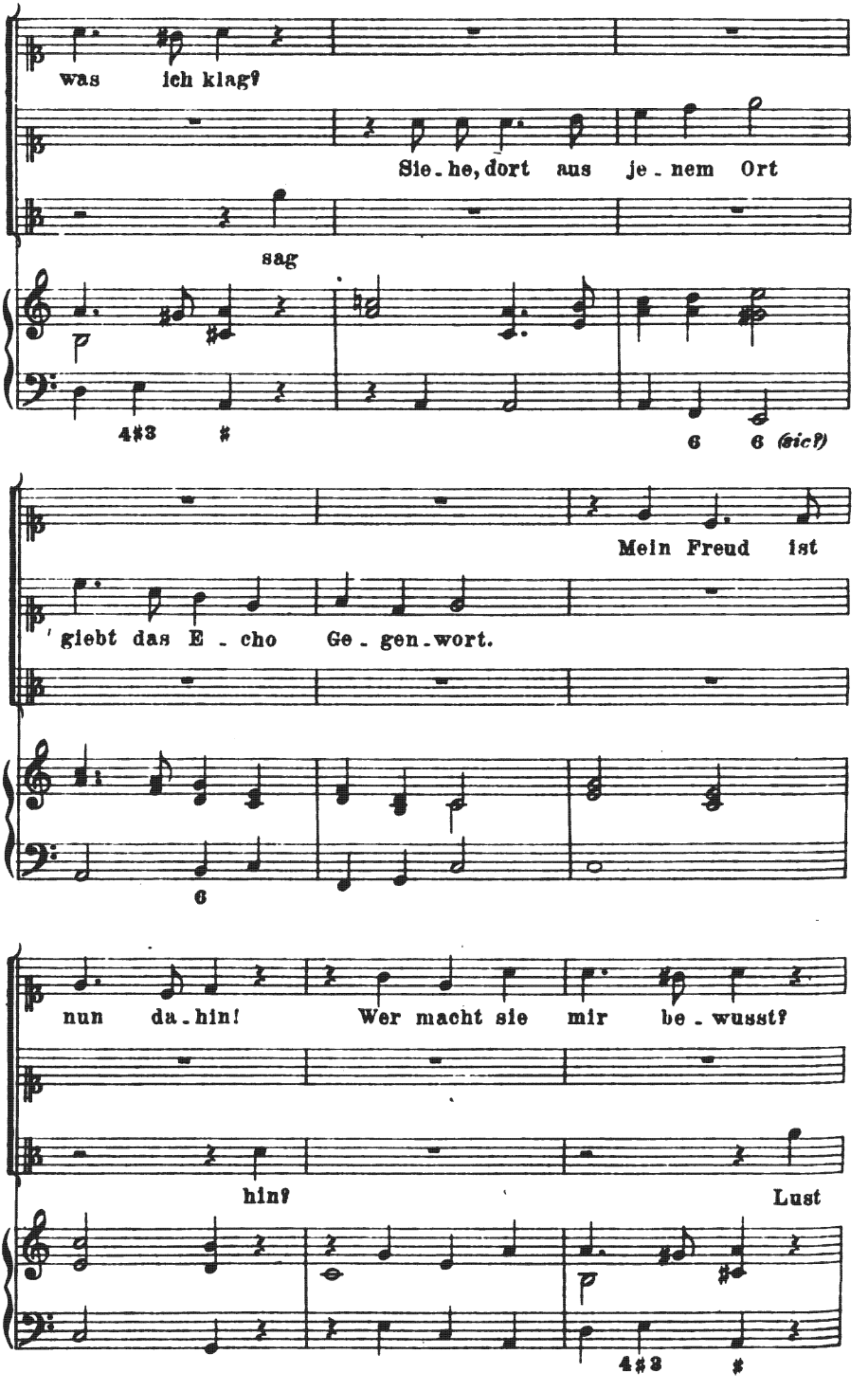

neut mich freu.en in der That. Fra - ge die
Bäu - me, be - fra - ge die Wäl.der, fra - ge die
blu - mich.ten Au - en und Fel - der, ob du nicht
schö - ner seist, wenn du viel lachst, o - der mit
Wei - nen nur seuf - zest und achst?
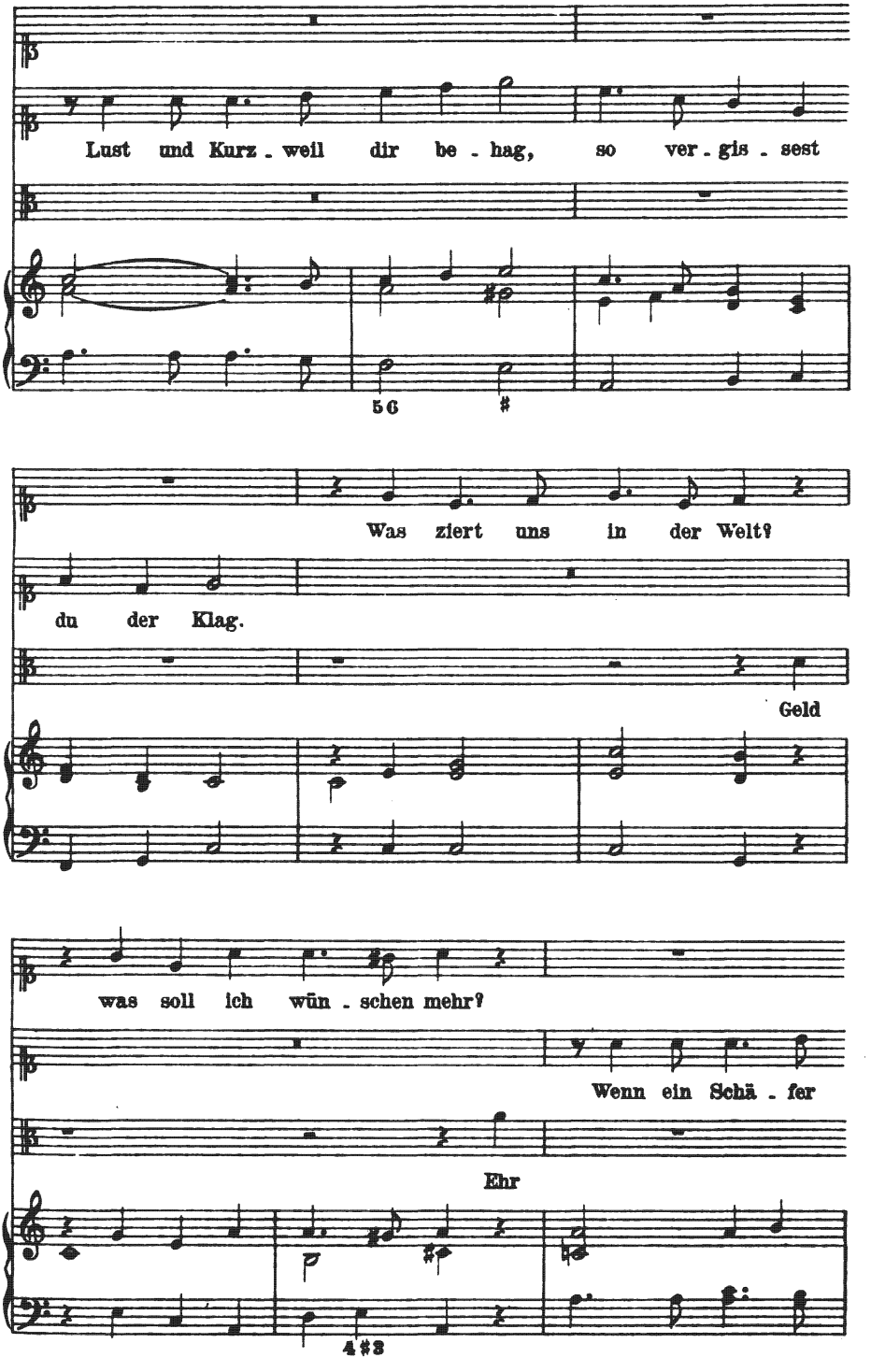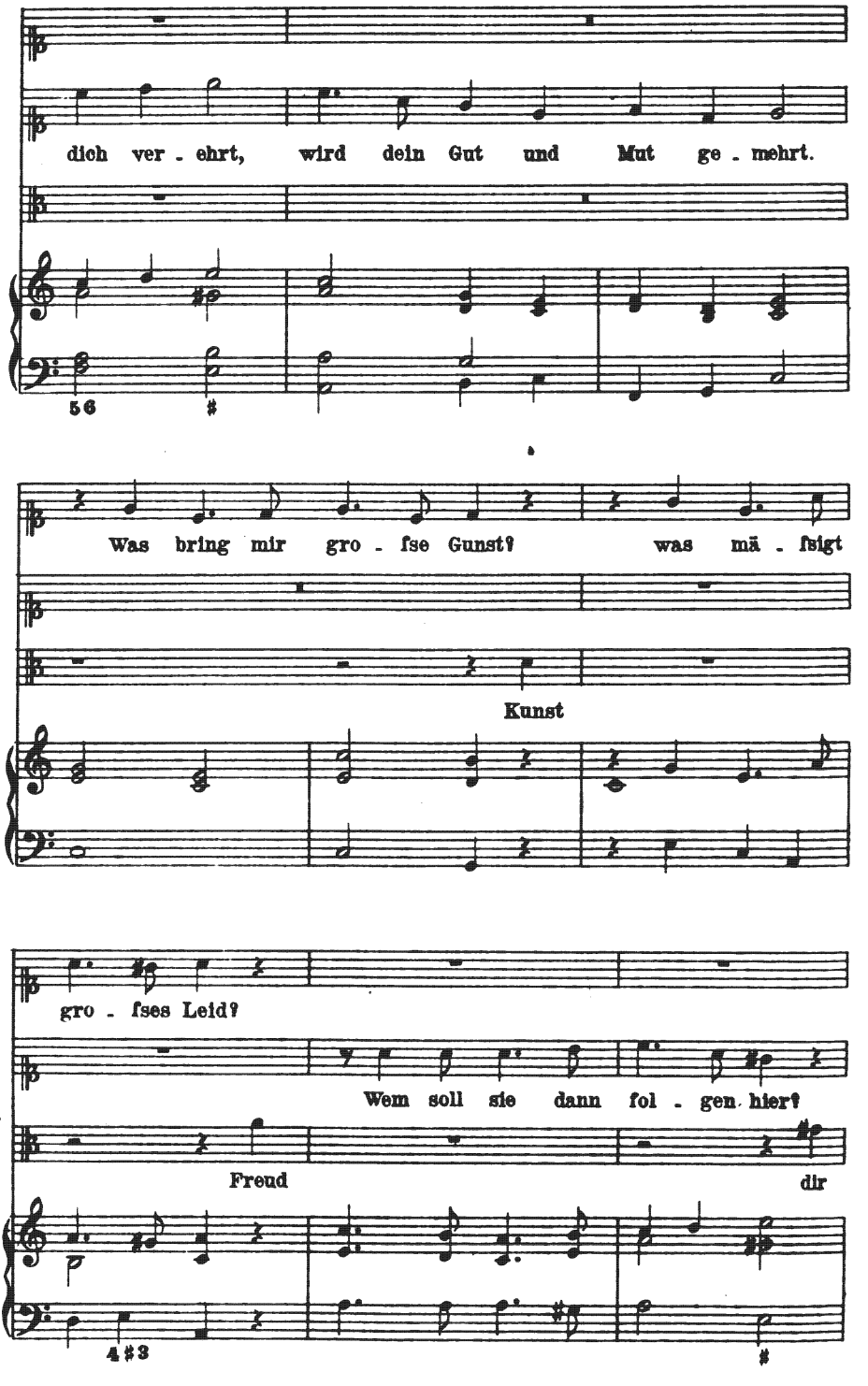


Der vierte Aufzug.
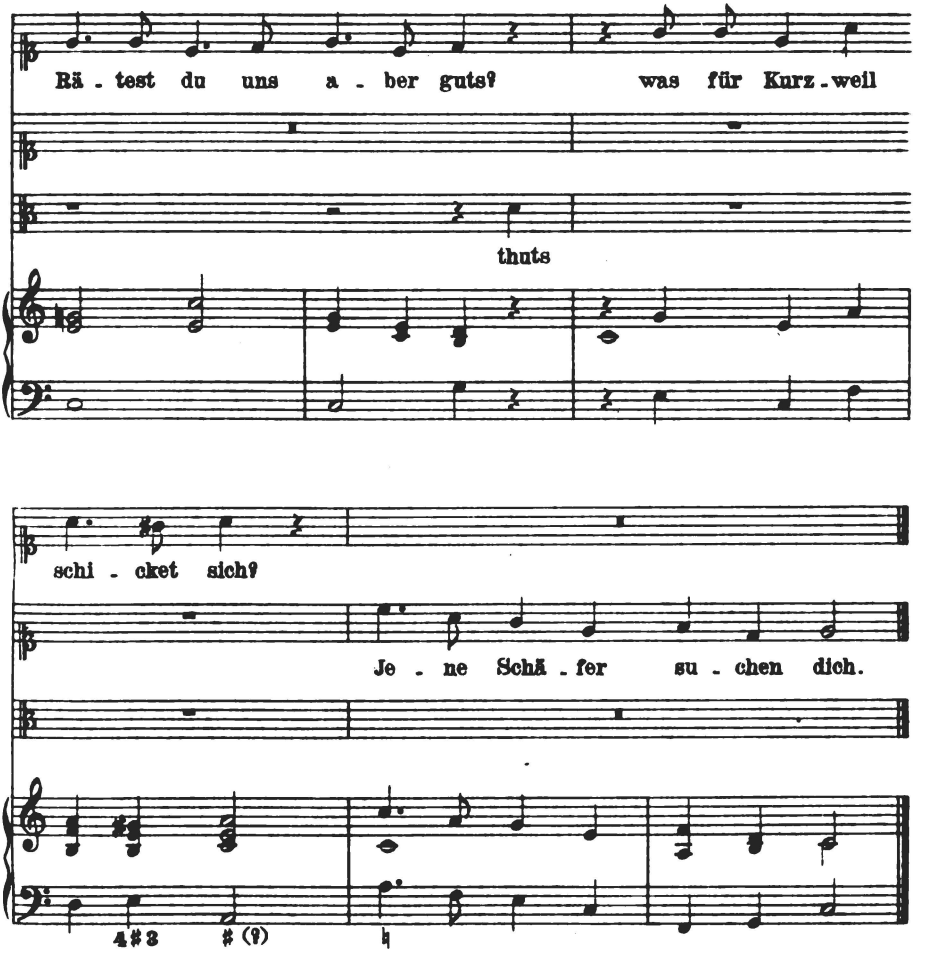
SEELEWIG, TRÜGEWALD *verstellet in den Wiederhall*, SINNIGUNDA.




was ich klag?
Sie - he, dort aus je - nem Ort
sag
4♯3 ♯
6 6 (sic!)
Mein Freud ist
giebt das E - cho Ge - gen - wort.
6
nun da - hin! Wer macht sie mir be - wusst?
hin? Lust
4♯3 ♯


Lust und Kurz . weil dir be . hag, so ver . gis . sest
Was ziert uns in der Welt?
du der Klag.
Geld
was soll ich wün . schen mehr?
Wenn ein Schä . fer
Ehr

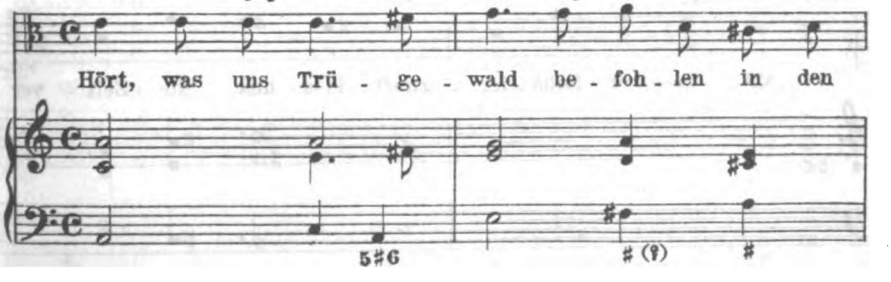

dich ver - ehrt, wird dein Gut und Mut ge - mehrt.
Was bring mir gro - fse Gunst? was mä - fsigt
Kunst
gro - fses Leid?
Wem soll sie dann fol - gen hier?
Freud
dir
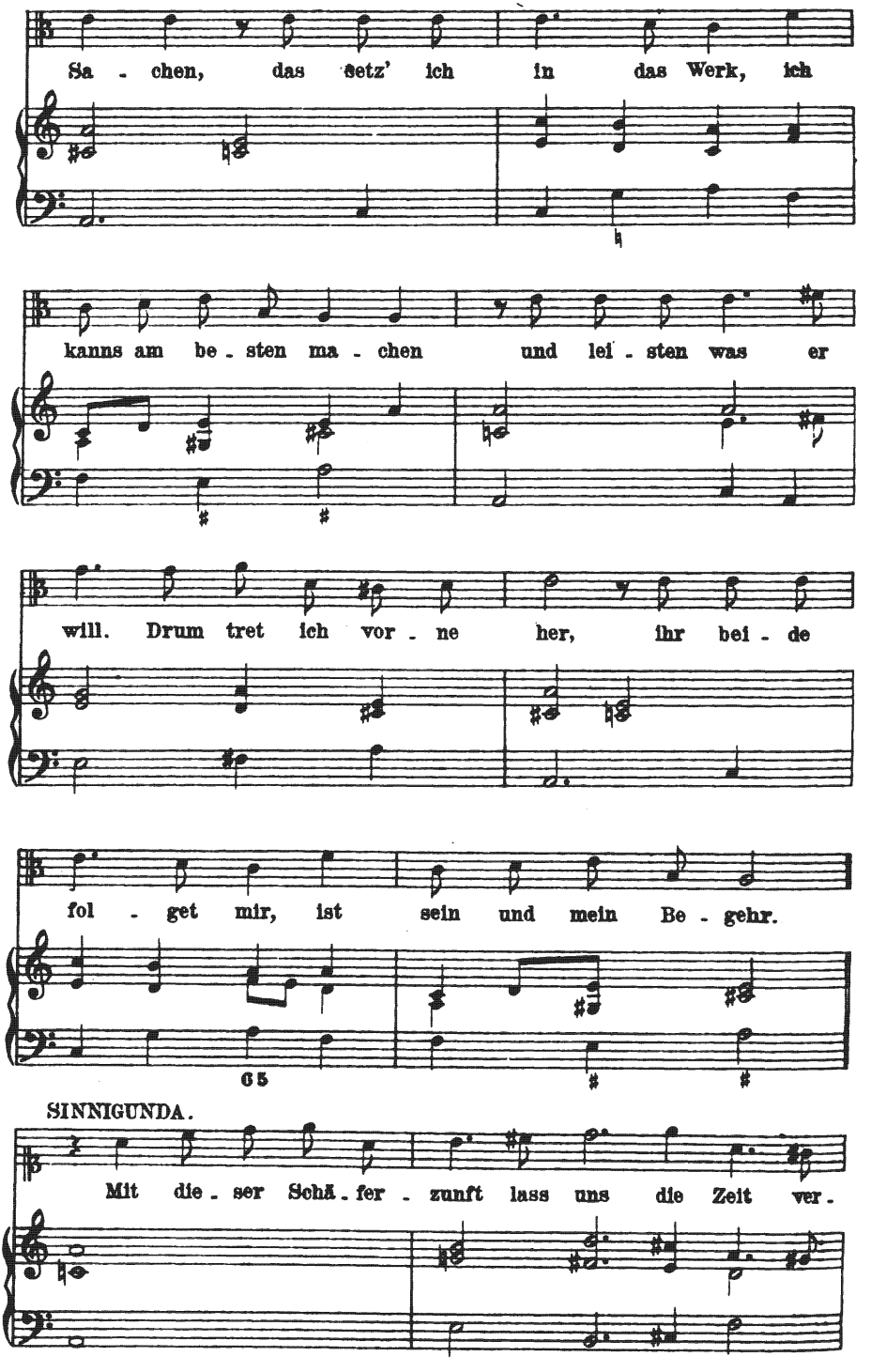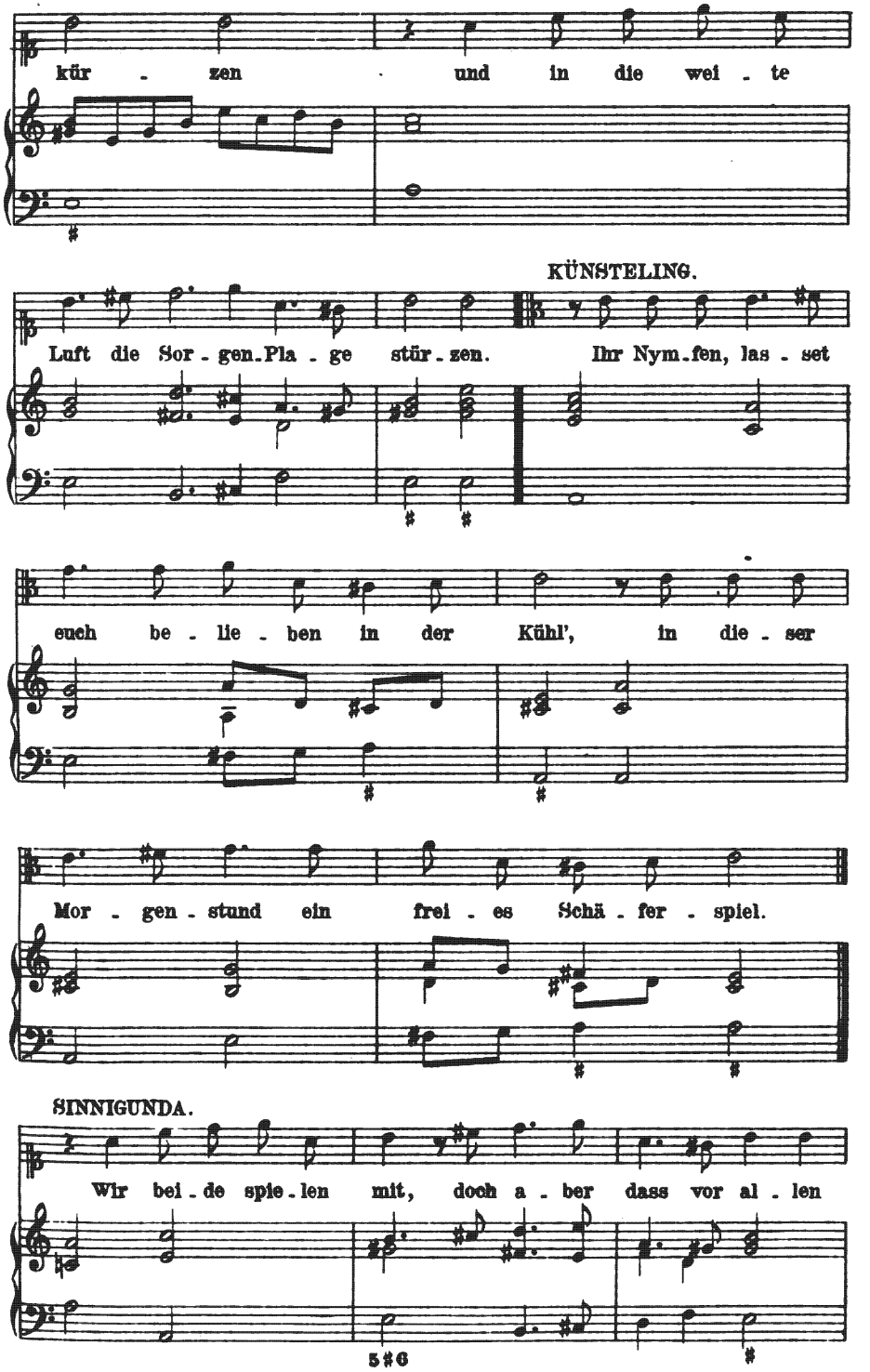


Der fünfte Aufzug.
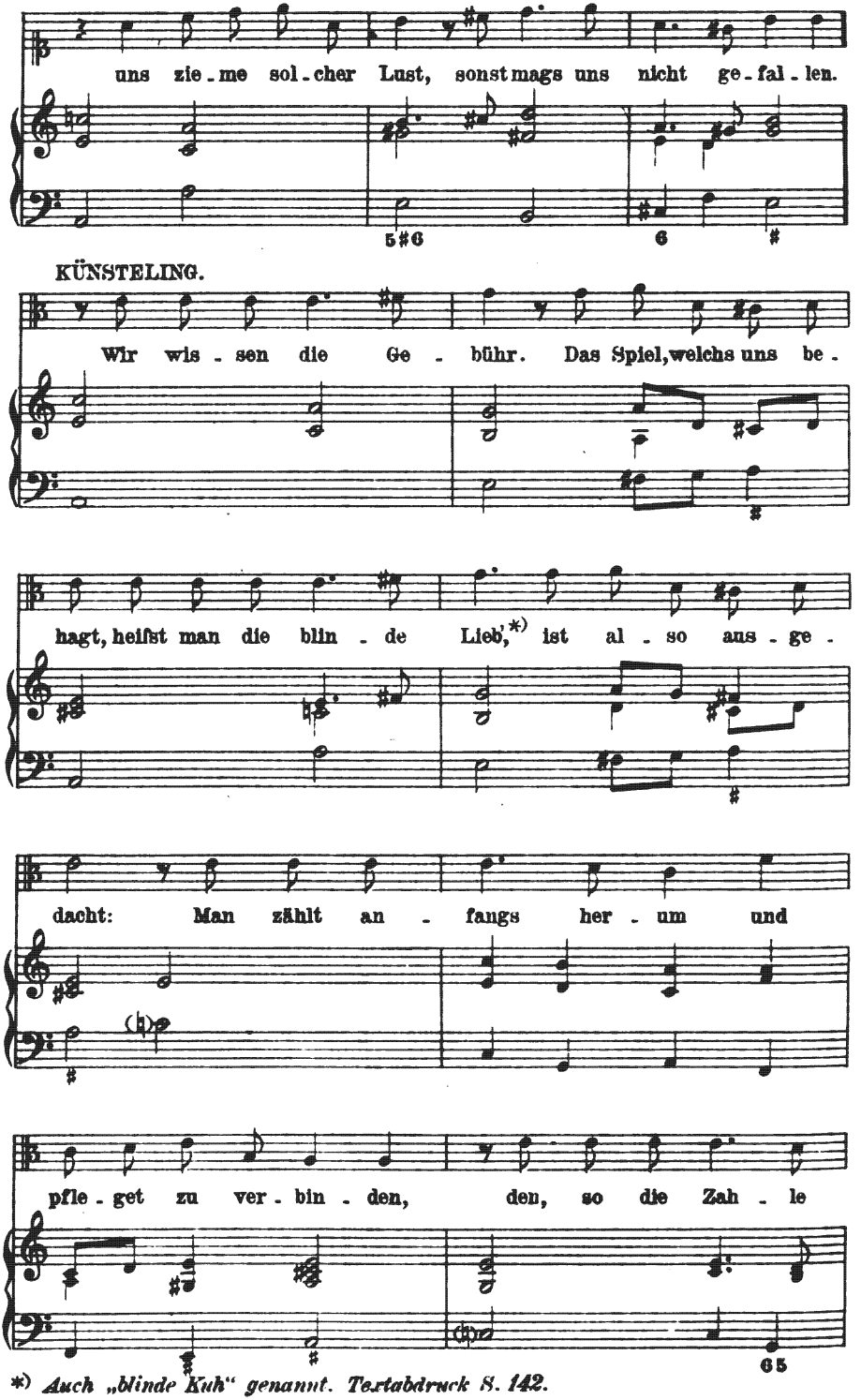
KÜNSTELING, REICHIMUT, EHRELOB, SEELEWIG und SINNIGUNDA.

KÜNSTELING *redet gegen die Schäfer im Herausgehen.*
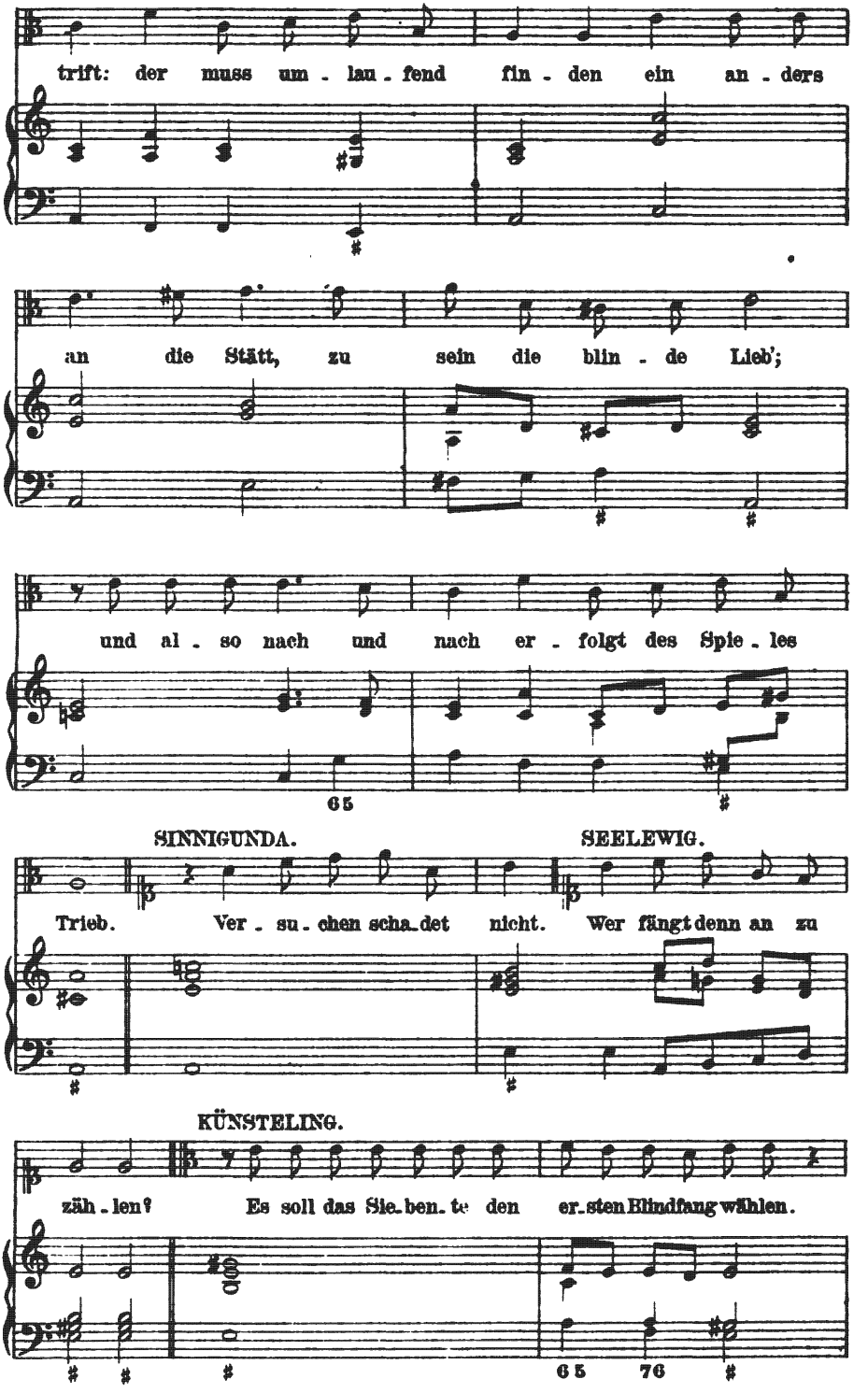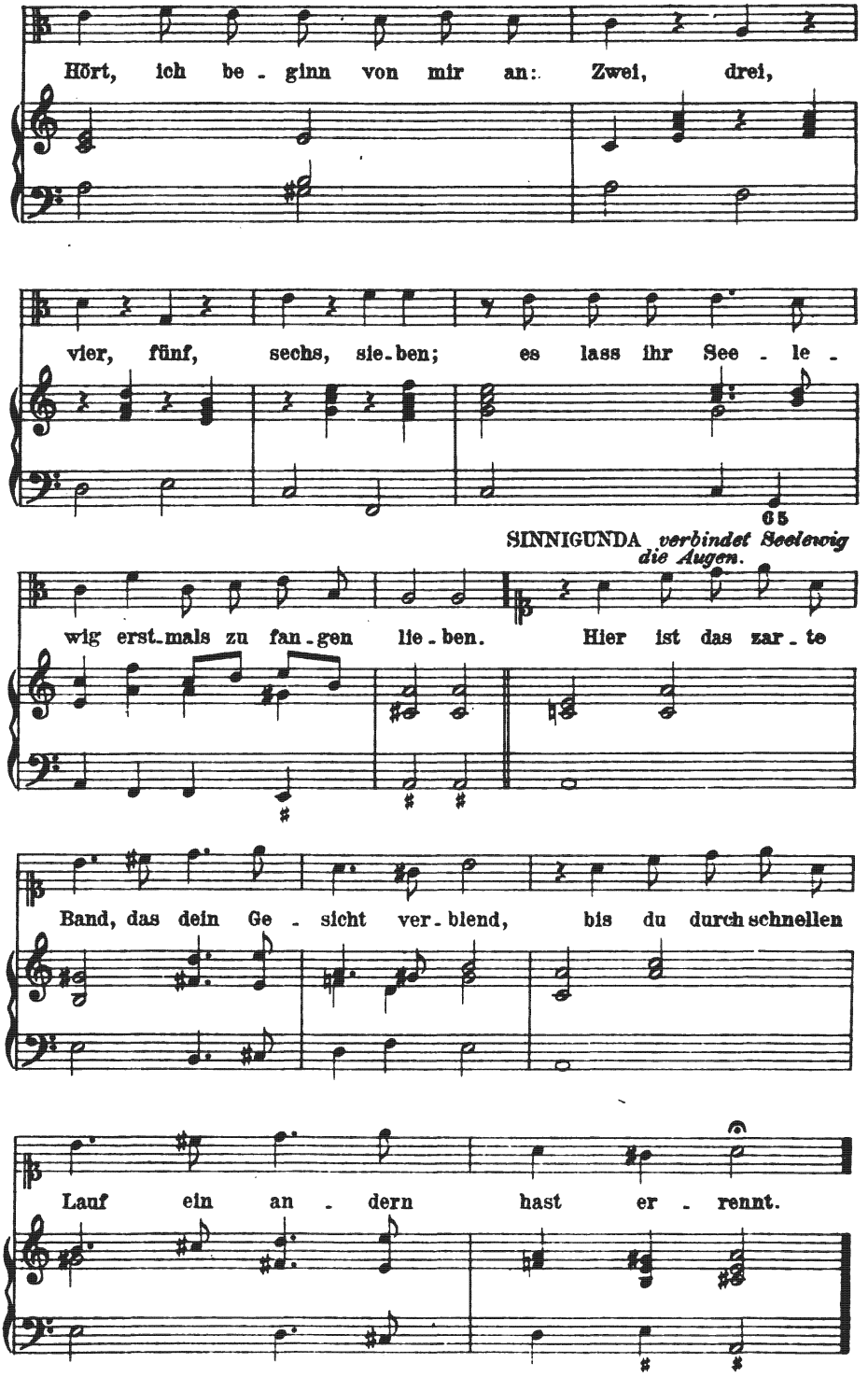



Sa - chen, das setz' ich in das Werk, ich
kanns am be - sten ma - chen und lei - sten was er
will. Drum tret ich vor - ne her, ihr bei - de
fol - get mir, ist sein und mein Be - gehr.
65
SINNIGUNDA.
Mit die - ser Schä - fer - zunft lass uns die Zeit ver.


kür - zen und in die wei - te
KÜNSTELING.
Luft die Sor - gen-Pla - ge stür - zen. Ihr Nym-fen, las - set
euch be - lie - ben in der Kühl', in die - ser
Mor - gen - stund ein frei - es Schä - fer - spiel.
SINNIGUNDA.
Wir bei - de spie - len mit, doch a - ber dass vor al - len
5#6
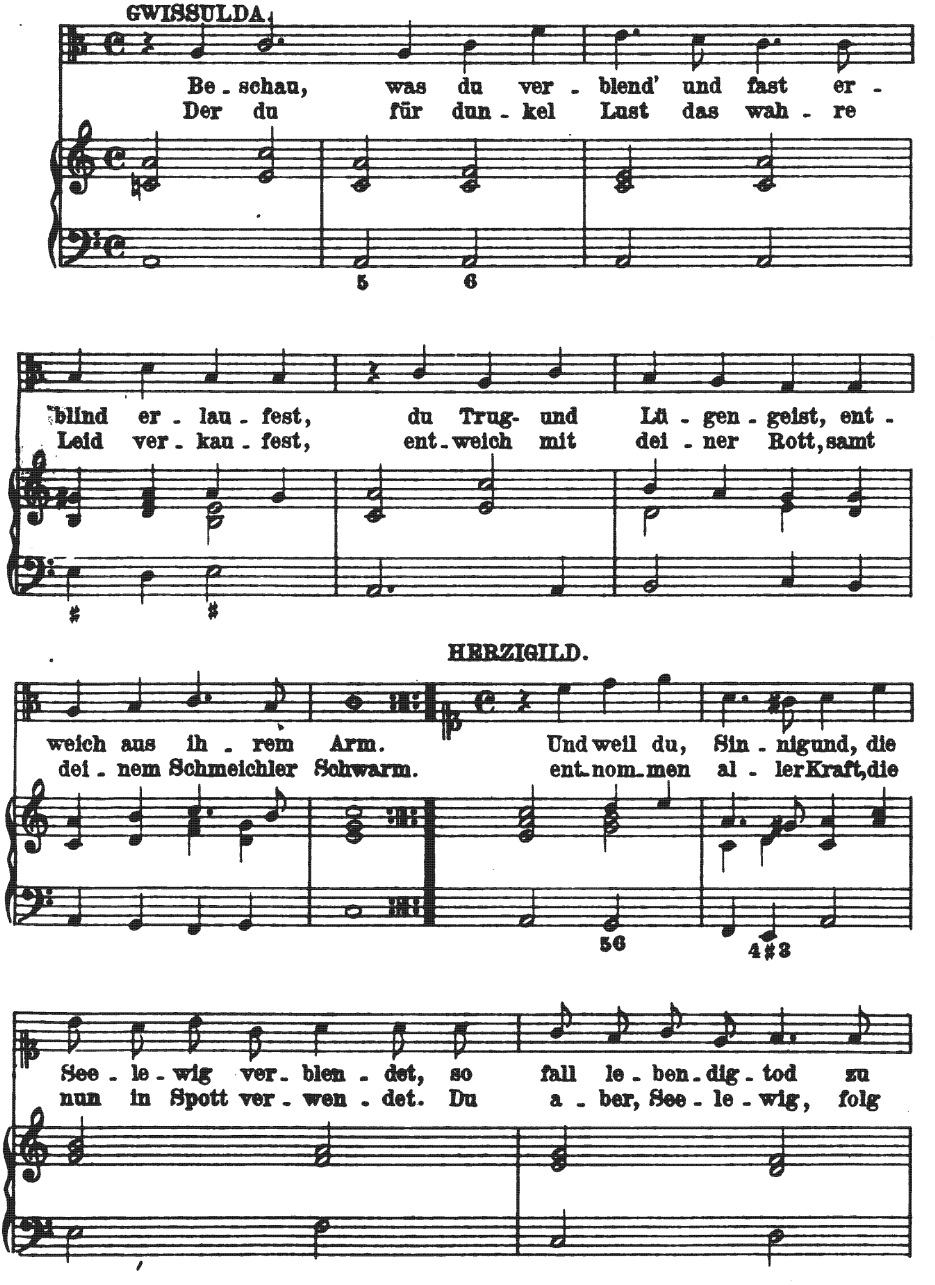


*) *Auch „blinde Kuh" genannt. Textabdruck S. 142.*


trift: der muss um - lau - fend fin - den ein an - ders
an die Stätt, zu sein die blin - de Lieb';
und al - so nach und nach er - folgt des Spie - les
65
SINNIGUNDA.
SEELEWIG.
Trieb. Ver - su - chen scha - det nicht. Wer fängt denn an zu
KÜNSTELING.
zäh - len? Es soll das Sie - ben - te den er - sten Blindfang wählen.
65 76
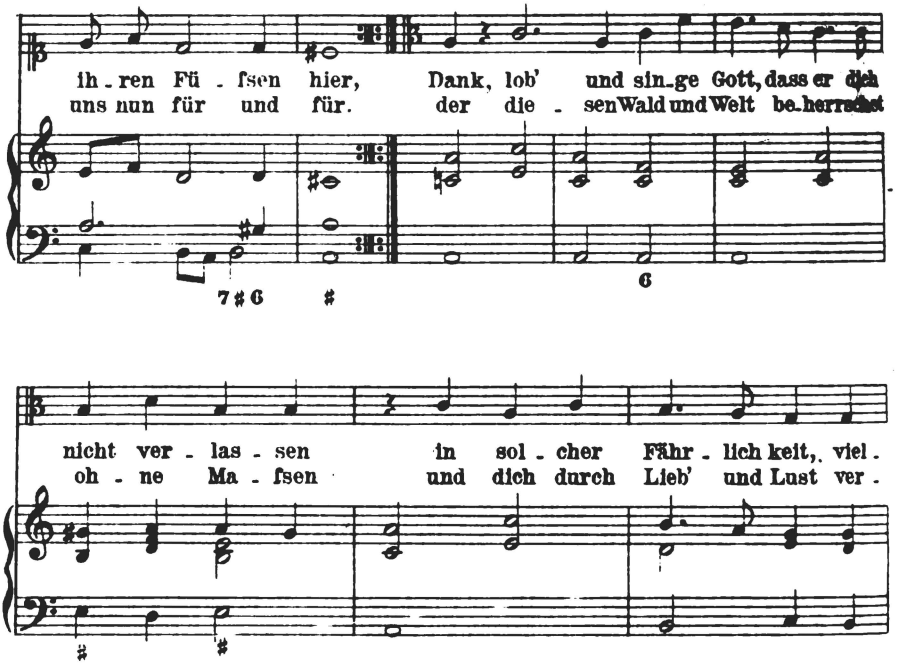

Hört, ich be - ginn von mir an: Zwei, drei,
vier, fünf, sechs, sie-ben; es lass ihr See - le -
65
SINNIGUNDA *verbindet Seelewig die Augen.*
wig erst-mals zu fan-gen lie-ben. Hier ist das zar-te
Band, das dein Ge - sicht ver-blend, bis du durch schnellen
Lauf ein an - dern hast er - rennt.

Der sechste Aufzug.
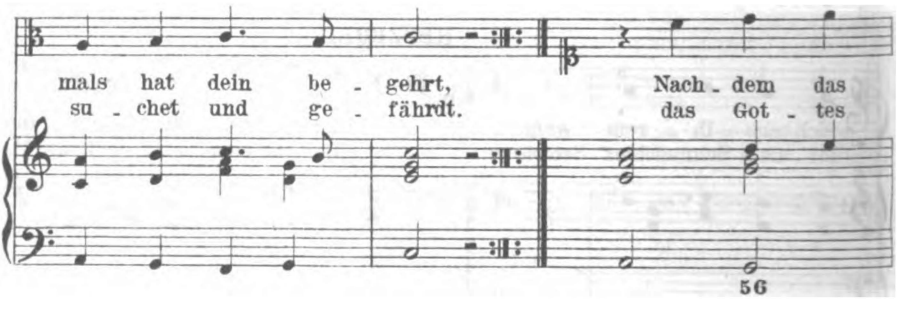
TRÜGEWALD, *hinter einer Hecke verborgen,* GWISSULDA *sitzt unter einem anderen Baume und liegt* HERZIGILD *in ihrem Schofs. Indem nun* SEELEWIG *vermeinet sie laufe den Hirten nach, lässt sich Trügewald gerne von ihr fangen. Indem läuft Herzigild und Gwissulda herzu, reifsen der Seelewig das Band vom Gesicht und verjagen Trügewald und die Hirten.*
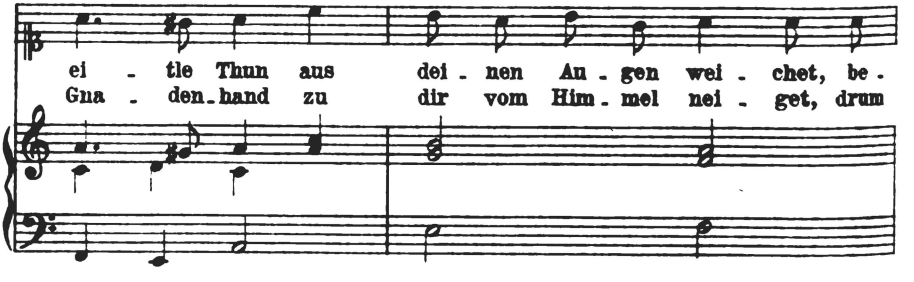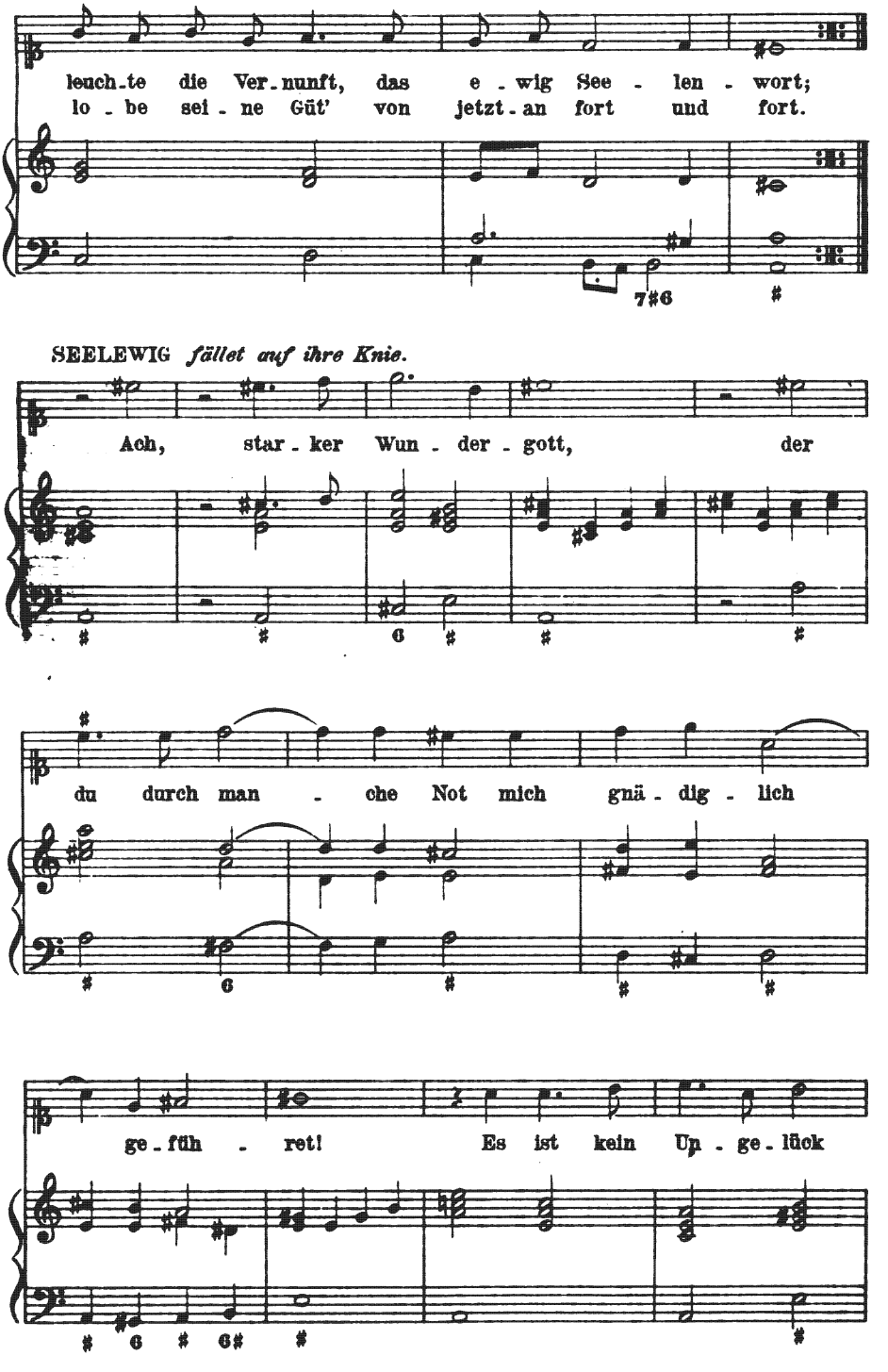


GWISSULDA.
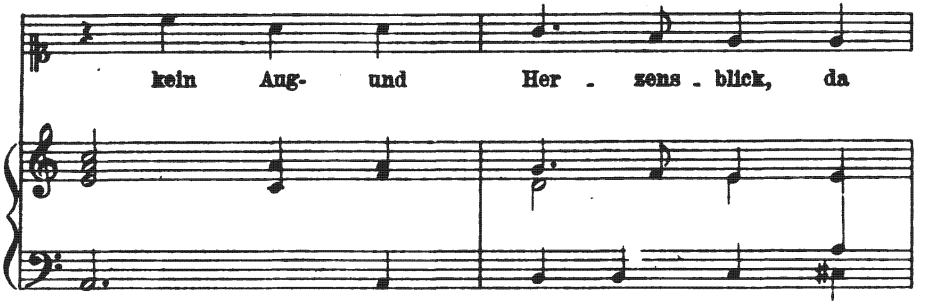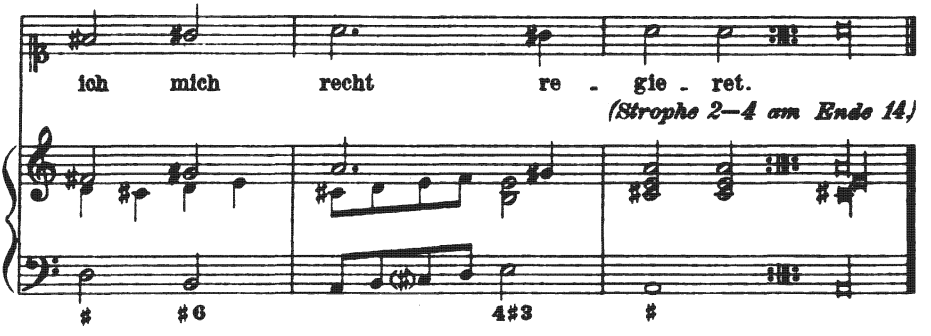


HERZIGILD.
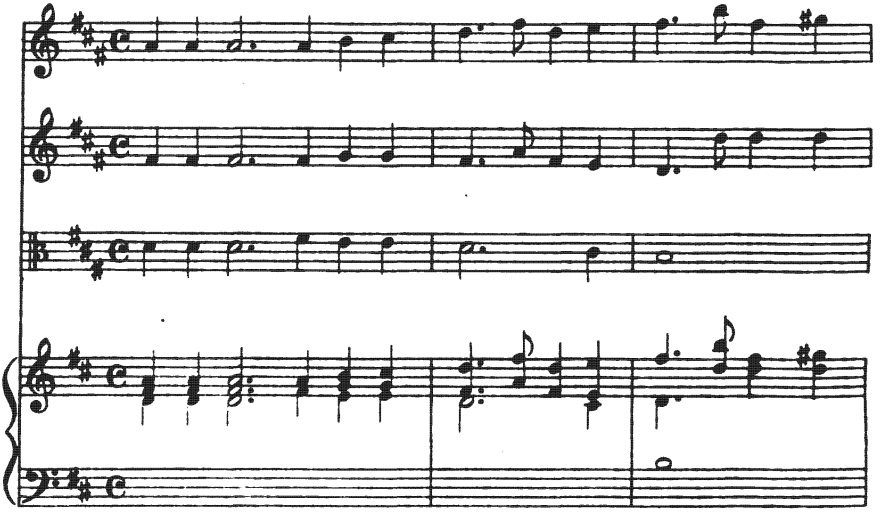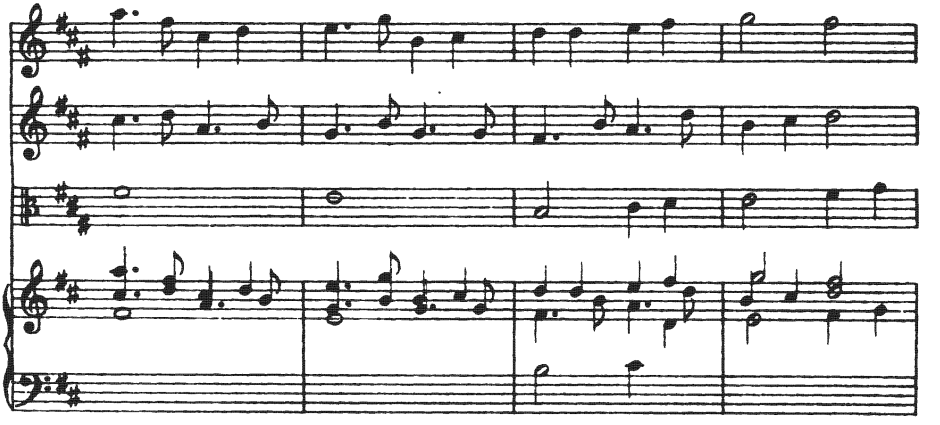





leuch-te die Ver-nunft, das e-wig See-len-wort;
lo-be sei-ne Güt' von jetzt-an fort und fort.
SEELEWIG *fället auf ihre Knie.*
Ach, star-ker Wun-der-gott, der
du durch man-che Not mich gnä-dig-lich
ge-füh-ret! Es ist kein Un-ge-lück
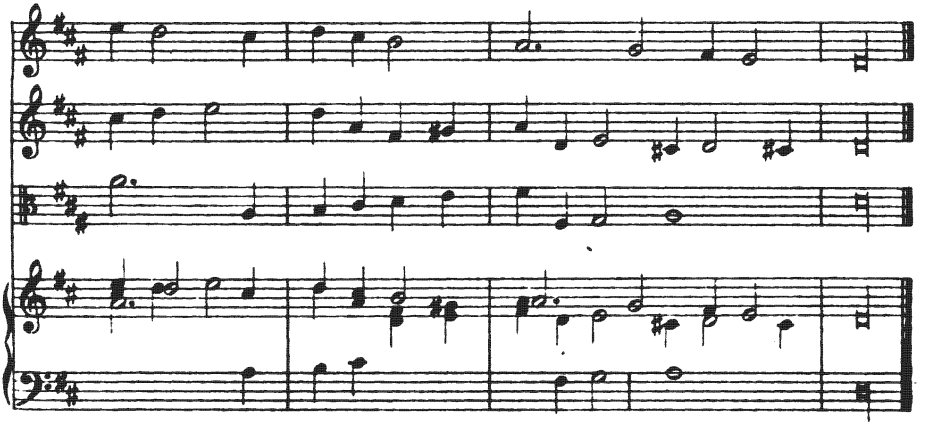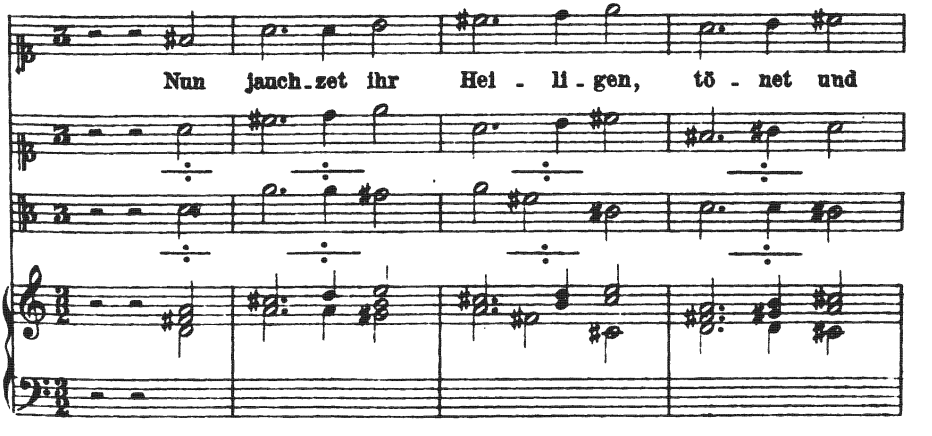




SYMPHONIA MIT VIOLEN.
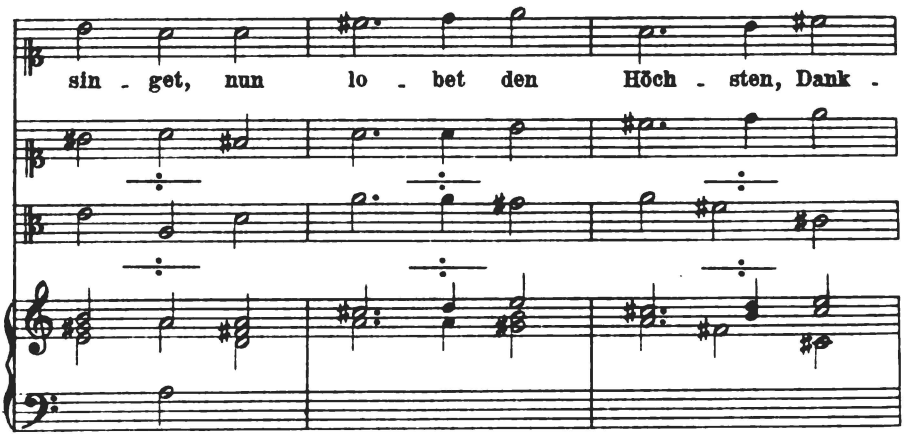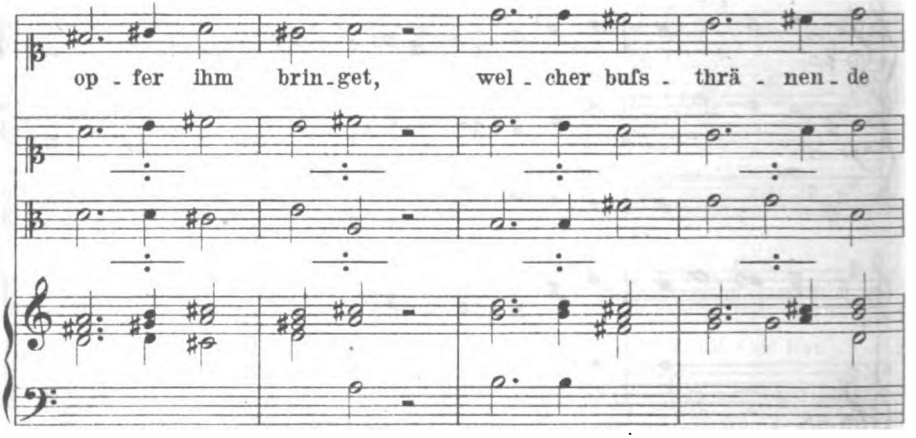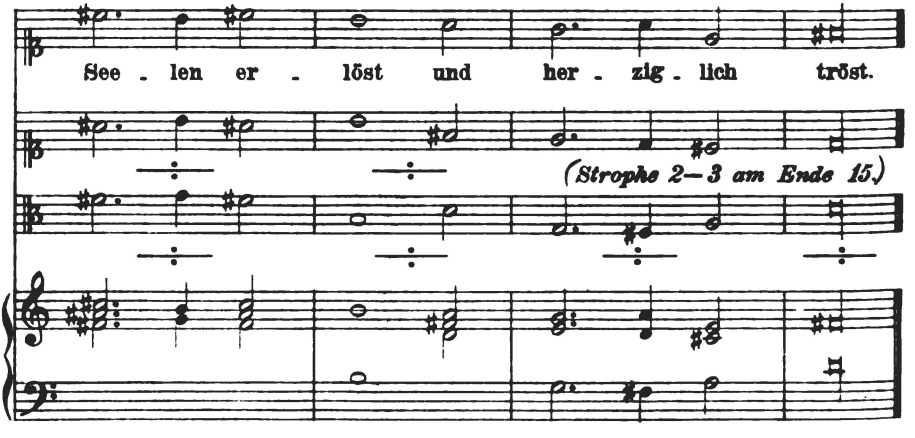






CHOR der ENGEL.
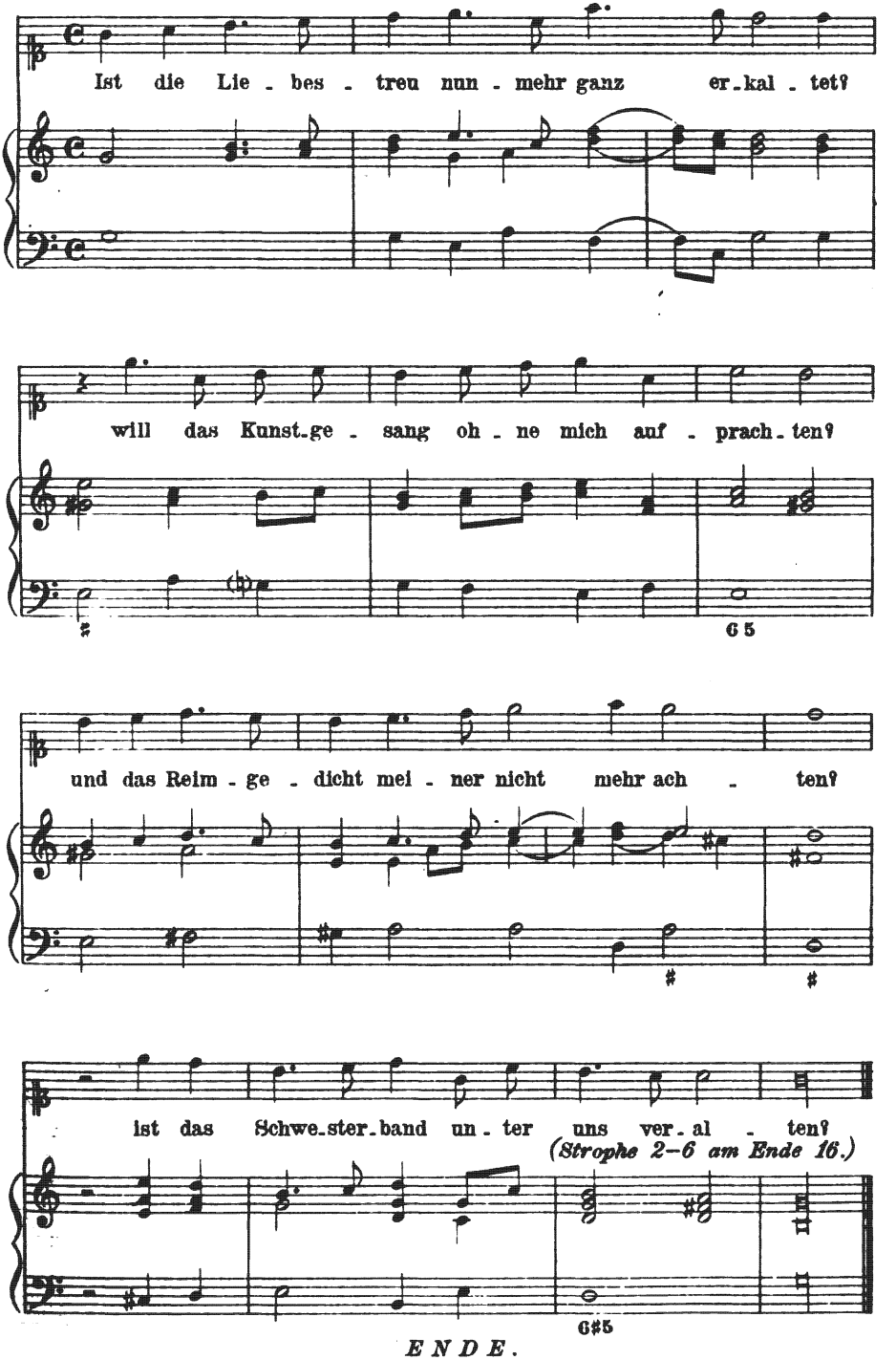



sin - get, nun lo - bet den Höch - sten, Dank -


op - fer ihm brin-get, wel - cher bufs - thrä - nen - de


See - len er - löst und her - zig - lich tröst.
(Strophe 2—3 am Ende 15.)

Der MALKUNST *Beschluss-Gesang an die Zuhörer.*



E N D E.

Textabdruck und Anmerkungen.

1.

2. Es hat von dieser Welt der Engel-Chor erschallet:
Danach bei Gottes Volk ward ich in seinem Wort,
dass der Posaunen Ruf nur durch die Lüfte wallet
und ohne Schwertesstreich obsieget manchem Ort.

3. Der Harfen Wunderklang dem bösen Geiste wehret,
ward Trost und Dankens voll in Fährlichkeit und Not[1])
dem Abendopfer gleich, dadurch man hat geehret
mit süfsem Lobgeruch den ewig grofsen Gott.

4. Noch hat sich nach der Zeit die Missvernunft gefunden
und von des Tempels Thür entziehend mit Gewalt.
Ich wurd der Knechtin gleich mit Ueppigkeit gebunden,
dass nach und nach mit mir die Gottes-Lieb erkalt.

5. Dann ob mein Kunstgeschmuck wurd eine Zeit bereichet,
so gar dass ich mit Ziel und Grenzen wurd umschrenkt.
Doch hört man zu der Zeit wie ferne davon weichet,
der, so nach seinem Kopf mit Grillwerk mich beschenkt.

(Cassandra bemerkt hierzu im Textabdruck S. 43: «Das muss zu verstehen sein von Verbesserung der Kunstregeln der Musik, welche heut zu Tage von gar wenig Meistern beobachtet werden; wie die neuen Gesang- und Liederbücher überflüssig bezeugen.»

6. Die schweren Fesselband sind mir jetzt abgefallen.
Mein Freiheit leitet mich zu Gottes Lob und Ehr
und zu des Nächsten Lieb. Ich lasse hier erschallen
ein geistliches Gedicht ohn eitlen Ruhm und Ehr.

---

[1]) Im Textabdruck Seite 42 heifst z. B. dieser Vers:
«und ware Trostes voll in Fährlichkeit und Noht;»

7. Hört nun, so euch beliebt, wie schön mit mir vermählet
die freie Reimenkunst, die so verliebt in mich,
dass sie mein Selbstwort heifst; von meinem Geist beselet
mein Spiel, mein Herz, mein Schatz, ja selbst mein ander Ich.

2.

Trügewald: Ach, sie pflegt nicht zu verweilen,
wann ich oft an einem Ort
sie gedenke zu ereilen,
ihr zu sagen nur ein Wort.
Wirstu mir behülflich sein,
so stell' ich mich dankbar ein.

Künsteling: Kannst du sie dann nicht bezwingen
etwa in der Einsamkeit?
oder sie mit List umringen,
reden sich hält bei der Weid'? [1])
Ich will leisten was ich kann,
wie geziemt ein Freundes Mann.

Trügewald: Die Gwissulda sie begleitet [2])
von der zarten Jugend an,
und die Nymfen so verleitet,
dass sie fliehet meine Bahn.
Wirstu mir behülflich sein,
so stell' ich mich dankbar ein.

Künsteling: Sinnigunda, als ich wähne,
(wann Gwissulda liegt zu Ruh')
soll zu Haus in ihrer Heine [3])
reden oft das Beste zu.
Was ich dabei leisten kann,
biet' ich freund- und willig an.

Trügewald: Möchstu sie mit Liebe zähmen
durch dein viel und manche Kunst:

---

[1]) heifst im Textabdruck:
wann sie sich hält bei der Weid'?

[2]) Unter den Noten: bekleidet.

[3]) Im Textabdruck: «sollte selbsten in den Heinen», dazu ist der Wortlaut des 1. Verses: «Sinnigunda wollt ich meinen».

wollt ich dein Gestalt annehmen
und dann kühlen meine Brunst. [1])
Wirstu mir etc.

Künsteling: Sinnigunda soll uns dienen,
ihr beliebt der Hirten Freud,
wann die Felder sich begrünen
sucht sie Lust und Fröhlichkeit.
Was du mir befiehlest an,
will ich leisten wie ichs kann.

Trügewald: Willst mir aber überlassen,
was du in der Sach erhältst,
weil mich alle Nymfen hassen
und du jeder wohlgefällst.
Wirstu mir etc.

Künsteling: Trügewald, du sollst erfahren,
das, was ich erjagen werd',
in dem Fallstrick' oder Garen
soll dir alles sein verehrt.
Ich will leisten was ich kann,
als ein Freund und Biedermann.

Trügewald: Dieses hat mir auch versprochen
Ehrelob und Reichimut:
Also wird an ihr gerochen
durch den Fall der Uebermut. [2])
Hilfst mir zu den Händelein,
werd ich allzeit dankbar sein.

(Gehen ab.)

3.

Ehrelob: Die Sonne bildet mich durch ihre heifse Strahlen,
Reichimut: Dann so beginnt die Luft mit Finsternis zu pralen. [3])
Ehrelob: Schau, wie weit unvermerkt der lange Schatten streift.

---

[1]) Im Textabdruck: «und mir rauben ihre Gunst.»

[2]) Im Textabdruck:
«Also wird bald sein gerochen
Seelewigs Stolz und Uebermut.»

[3]) Textabdruck: «zu malen.»

Reichimut: Und weiset, wie der Tag zum Untergehen schweift.
Ehrelob: Das ist das wahre Mahl der hellen Sonnen Gnade,
Reichimut: Es ist das Nachtebild der Finsternissen Pfade.
Ehrelob: Mein' Ehr dem Schatten gleicht, der uns uns selbsten weist.
Reichimut: Der Reichtum ist die Sonn', aus der der Schatten fleufst.
Ehrelob: Der Sonnen schnelle Pferd' jetzt in das Meer sich senken,
lass uns, was Trügewald versprochen, auch gedenken.
Reichimut: Die braunlicht' Abendzeit weist, dass es heut zu spat,
es wird der nächste Tag uns bringen guten Rat.
Ehrelob: Was wir gewesen sind, noch sein und sollen werden,
das zeigt die Nichtigkeit des Schattens auf der Erden.[1])
(Gehen ab.)

4.

Seelewig: Beschaue die schneckichten Muschel allhier,
ihr rundlich gebundne gewundene Zier,
mit welcher Neptunus sich pfleget zu gürten!
Sinnigunda: Erlerne wie vielmals auch unter den Hirten
und unter den Schäfern in niedrigem Stand'
sich finde Belusten und hoher Verstand.[2])
Seelewig: Betrachte dort ferne den spitzigen Mast,
dess Segel durch Senkung des Ankeres Rast,
die Wogen der Wellen verglichen erliegen.
Sinnigunda: Sieh, liebe Gefährtin, wie soll uns gegnügen
das stetige Hoffen, so man nicht erfährt,
als wäre das Glück den Verzagten beschert.
Seelewig: Was Wunder! die Sonne beflammet das Meer,
sie rötet so brünstig das Wasser so sehr,
sie streiget und neiget die ruhigen Wellen.

---

[1]) Diese 2 Verse des Ehrelob fehlen im Textabdruck (S. 64) und befinden sich erst als Moral auf S. 65 von Julia gesprochen. Hier befindet sich auch der Satz ausgesprochen: «Die Musik soll sich nicht allzeit nach dem Gehör richten, sondern nach den grundrichtigen Kunstregeln: denn alles, was der Kunst gemäfs ist, wird von dem Ohr für richtig geprüfet; aber nicht alles was dem Ohr angenehm, ist auch für kunstrichtig zu halten.»

[2]) Textabdruck: «auch wohne Belusten und hoher Verstand.»

Sinnigunda: Und solcher Gestalte beginnets zu hellen,
wann uns die süfsbrünstige Liebe behitzt
und uns mit schmerzlieblichen Flammen erhitzt.

5.

NB. Die Schlussverse unter den Noten haben eine andere Stellung und teilweise anderen Wortlaut. Sie heifsen:

«Rauschender Walde, so tüfftig verhült,
Birge nicht Seelewig in dem Gefüld.»

2. Soll sich meinr Gewalt entziehen,
die, so wohnt in meinem Reich,
und mich achten für so feig,
dass ich selbst sie lass entfliehen?
Rauschende Wälder und finsters Gefild,
Saget, wo Seelewig lieget verhüllt.

Unter den Noten heifsen diese beiden Verse:

«Bauschende strauche, mit schatten umhüllt,
Berget nicht Seelewig in dem Gefüld.»

3. Was sich find in diesem Walde,
soll auch billich weltlich sein.
wie dann mir obliegt allein,
dass als Herr ich darob halte.
Aestichte Stauden und schattigs Gefild,
Saget, wo Seelewig ruhet verhüllt.

Unter den Noten dagegen:

«Straufsigte Thäler mit Hecken verhüllt,
Berget nicht Seelewig in dem Gefüld.»

NB. Im Textabdruck folgen unter anderen noch folgende Bemerkungen über den letzten Aufzug:

«Die vier trochäischen Reimzeilen werden mit zweien dactylischen geschlossen.»

«Diese Musik ist nach Art der Lieder gesetzt, und in den dreien Gesetzen gleich wiederholet.»

6.

NB. Die zwei letzten Verse heifsen im Textabdruck:
«Es wenden und blenden die trüglichen Tück',
oft fügen und biegen sie Glückes Geschick.»

2. Es hat ein grofsen Last
und angefesselts Leid,
der so rings umgefasst
mit Einfalt jederzeit.
Es wendet und blendet manch trüglicher Tück,
er bieget und füget des Glückes Geschick.

3. Einfalt ist fast verlacht
bei dieser klugen Welt,
die wankt durch Vorbedacht
in dunklem Gezelt.
Es wendet etc.

NB. Im Textabdruck sind die Varianten bedeutend.

7.

NB. Die erste Strophe hat im Textabdruck die Randbemerkung: «ist abgesehen aus dem Ronsard, 2. Bd. am 286. Blatt.» (Ronsard war ein französischer Dichter.) Strophe 2 lautet:

Sinnigunda: Diesen befärbten zu sondrem Gefallen,
die munteren Vögelein schweben allhier,
lassen die Zünglein und Stimmlein schallen,
lustig die heiteren Wolken durchwallen
und preisen der Blümelein ruchbare Zier.

Seelewig: Es ist der Sonnen Kraft, so dieses alles wirkt
mit kräftigen Strahlen,
die köst- und künstlich alls beschmelzen und bemalen
in diesem Bezirk.

8.

2. Lasst uns in den matten Schatten
singen in der Morgenstund,
singen mit erfreutem Mund
und die Vögel um uns laden.

Jeder lobe seine Lieb'
aus befreitem Herzenstrieb'.

3. Lasst uns williglich bekennen,
dass hierbei die schönste Blum',
aller Welt und Felder Ruhm,
sei die Seelewig zu nennen.
Lobet sie mit gleichem Schall
über andre Blümlein all.

4. Wann die helle Sonne taget,
wann der Vogel lieblich singt,
wann uns heitere Luft umringt,
und der Blumenruch behaget,
so gedenke Seelewig,
alles woll belusten dich.

9.

*) Im Textabdruck heifst es:

«durch dieses Eifs' erweiten, das durch beliebten Lust vom Trauren kan ableiten.»

Bei dem Worte *Eifs'* befindet sich am Rande die Anmerkung «*La glace*»; der Verfasser meint also unter «Eifs» ein geschliffenes Augenglas, da ihm aber das einsilbige Wort «Glas» nicht genügte, so griff er, die Unbehülflichkeit der damaligen deutschen Sprache recht bezeichnend, zu dem französischen Worte «la glace» und übersetzt es mit «Eifs».

Ueber den dritten Aufzug heifst es im Textabdruck S. 101: «Die Musik ist künstlicher gesetzet, als ich sagen kan: Künsteling singet mit sanfter Stimme, Ehrelob mit hohem und prächtigem, Reichimut mit gierigem und eilendem Ton.»

10.

Gwissulda: Ich ermahne sie mit Weinen,
dass sie Sinnigunda meid.
Herzigilda: Ob wirs gut gleich mit ihr meinen,
so dankt sie mit Hass und Neid.
Gwissulda: Auf nun, lass uns nach ihr eilen,
eh sie sonst zu Schanden wird.
Herzigilda: Leichtlich wird sie sein verführt,
wann wir kurze Zeit verweilen.

Ueber die Musik heifst es in der Anmerkung, S. 103: «In der Musik, so hier traurig- und mitleidigen Ton führet, klingt es wol, und wird von vielen noch zur Zeit gebrauchet.»

11.

2. Was bringt grofser Herren Raten? Schaden.
Was giebt Wissen uns zu Lohn? den Hohn.
Was mag unser Herz genügen? Lügen.
Also pfleget zu betrügen,
wann die edel Eitelkeit[1])
hinterlässt, anstatt der Freud',
eitel Schaden, Hohn und Lügen.

3. Was ist hoher Fürsten Gunst? Ein Dunst.
Was ist der Sauff- und Fresser Lust? Ein Wust.
Und der so stolzen Krieger Macht? Ein Pracht.
Also wird im End verlacht
so die flüchtig Eitelkeit,
hinterlässt nur eitel Leid,
blauen Dunst, ein Wust, ein Pracht.

Im Textabdruck liest man auf Seite 117 noch:

«Die Musik ist hinter dem Fürhang solchergestalt anzustellen, dass die Oberstimmen fragen, eine allein als ein Echo antwortet, dann zusammen fallen.

Diese Reimart habe ich aus eines Spaniers Gedicht abgesehen und bedunket mich, dass sie zum Gesang gar schicklich sei» etc. Darauf folgt der Abdruck des spanischen Gedichtes.

12.

2. Dann langest du nachmals ans brausende Meer,
frag, ob auch in seiner Tiefen
solche Bitterkeit zu prüfen,
und ob es nicht weiche der Tröpfelein Heer,
die von meinen Augen triefen.

---

[1]) Seite 598 heifst es: «wann uns eitel Eitelkeit.»

3. Die ruhige Nachte besänftigt mich nicht,
weil ich keinen Lust erwerbe,
sondern fast in Kummer sterbe.
Die fröhliche Sonne versagt mir ihr Licht,
schauend zu, dass ich verderbe.

NB. Im Textabdruck heifst die Strophe:
Die ruhigen Nächte beruhen mich nicht,
dann ich keinen Schlaf erwerbe,
und in Jammer-ängsten sterbe:
Der fröhlichen Sonne hellscheinendes Licht
trauret, dass ich so verderbe.

4. Nun weile nicht ferners, betrübeter Fluss;
kann mein Klag dein Eil verwehren
und von deinem Lauf dich kehren?
So rausche, so laufe mit stärkerem Guss,
meine Zehren dich vermehren.

13.

«Und gleich eim Totenlied ihr Ach und Wehmut singt,
bald schlürfend Kehlen ein ihr Seufzen, Angst und Zagen.»

Hierzu befindet sich Seite 132 die Bemerkung: «Dieses alles erhebet die Musik noch viel künstlicher, indem das Totenlied den Ton führet: «Wann mein Stündlein vorhanden ist.»

Die dort befindliche Melodie ist auch in der That dieselbe, wie sie Tucher Nr. 281 mitteilt.

14.

2. Ach dass ich Flügel hätt'
der güldnen Morgenröt,
mich himmelan zu schwingen,
denn mich nun alls betrübt,
was ich zuvor verübt
in irr-irdischen Dingen.

3. Dein immer Gütigkeit
die morgens stets erneut,
umstrale mein Beginnen:

Ach HERR, ich nehm mich mir
und gieb mich gänzlich dir.
Ach lass mich dir gewinnen.

4. Es soll zu aller Stund'
dein Lob in meinem Mund'
in diesem Thal erschallen,
bis ich zu seiner Zeit
werd in der Ewigkeit
den Himmelsberg aufwallen.

NB. Im Textabdruck heifst die 4. Strophe:
Es soll zu aller Stund',
in meinem Herz und Mund',
hinfort dein Lob erschallen,
bis ich zu rechter Zeit,
durch die Vergänglichkeit,
werd in dein Reich hinwallen.

15.

2. So ferne der Morgen vom Abend entstehet,
sein' himmlische Güte die Frommen umfähet;
reuige Zehren uns schenket er ein, der Engelein Wein.

3. Mit heiligem Herzen und heiligem Willen
viel werden die englischen Schaaren erfüllen;
Seelige jauchzet, dass ewige Freud den Frommen gedeit.

16.

2. Nein, der Eiferneid meinen Sinn berucket,
wie das Blümelein mein Gewand beschönet,
und der bunte Kranz meine Haare krönet;
so hat Malerwerk diesen Platz umschmucket.

3 Oede Stadtgebäu, brochne Mamolzimmer,
Venus, Herkules, Menschen-, Götter-Säulen,
halb verfallene Gruften, Nest der Eulen,
alte mosige Siegesbögen-Trümmer.

4. Was die hastige Zeiten können fällen,
mag so meisterlich meine Hand erretten
durch den Mafsstab, Pinsel und Paletten,
und behaglich schön hier vor Augen stellen.

5. Welches Kunstgewerb kann mit uns sich gleichen?
Berge, felsichte Hügel, Thäler, Wälder,
Flüsse, Meeresfurt, Ufer, Auen, Felder,
in dem Augenblick unsrem Aufzeig weichen.

6. Hat das liebliche Sing- und Reimgebäude,
meiner Schwesteren Kunstprob, euch gefallen,
so lasst Seelewig Lobgeschrei erschallen;
sagt uns gute Nacht, schlaget in die Hände.

Ende.

Auf Seite 162 giebt der Verfasser Anweisung über die Kleidung der Mitwirkenden:

Seelewig soll in ganz weifsen Taffet gekleidet sein, die Reinigkeit zu bemerken.

Herzigild, welche den Verstand bedeutet, kann in spanisch Leibfarben Atlas bekleidet sein, die hohe Würdigkeit zu bemerken.

Sinnigunda's Kleidung mag von allerlei Farben auf das Bunteste geblümet angeben, darunter die wandelbare Nichtigkeit der Sinne verstehend.

Gwissulda kann veilchenbraunen Sammet anziehen, weil sie allhier als eine ehrbare Matrone eingeführet wird.

Künsteling wie ein Jäger ausgerüstet.

Ehrelob soll wie ein Vogler oder Fischer ausgerüstet sein, weil er die Angel übergiebt und der Ehrgeiz mit so betrüglicher Arbeit sich wohl vergleichen lässt.

Reichimut allein ist als Schäfer gekleidet, der eine so wuchernde und gewinnsüchtige Nahrung hat, obgleich die anderen beide dieses Ortes auch für Schäfer können gehalten werden.

Ueber die Musik sagt er ebendort noch, dass bei jedem Aufzug eine An- oder Gleichstimmung (Symphonia) zu hören, und ist zu merken, dass den Nymfen Geigen, Lauten und Flöten, den

Schäfern Schalmeyen, Zwerchpfeifen und Flageolet, dem Trügewald aber ein grofses Horn zugeeignet werden. Es ist aber durch solche Symphonien die Musik dergestalt fortzusetzen, dass auch in währender Verwechselung des Schauplatzes, wenn die Vorhänge vorgezogen, stetig etwas zu hören ist.

Verzeichnis

der Lieder Sigmund Gottlieb Staden's, die sich aufserdem in Harsdörffer's Frauenzimmer-Gesprächspiele befinden.

Im 2. Teil, 1644:

1. Nun blicket und blinket die lieblichste Zeit. S. 277.
2. Wann der schwangren Erdenzier bricht herfür. S. 279.
3. Wann trachtet das Wildbrett im Walde zu jagen. S. 283.
4. Wem behagt Aprillenwetter? S. 286.
5. Venus, ich will dein vergessen und auch deines Sohnes Kraft. S. 375.
6. Nun die Luft verfinstert ganz und aufsteigt der Sternentanz. S. 401 (alle für 1 Singst. und bez. Bass).

Im 3. Teil:

7. Die Morgenröt bin ich, folg nach dem Sternentanz. S. 181.
8. Tapfer, ihr Gesellen, an euren Stellen, weils Eisen erhitzt. S. 189.
9. Die Morgenröte muss sich schämen ohn die Sonne. S. 194.
10. Ihr Drescher schwingt die Drüschel frei. S. 201.
11. Alles was wir Menschen haben, rafft der Menschenfresser hin. S. 208.
12. Tanzspiel mit 3 Geigen (2 Violinst. und 1 Bass-Stim.) S. 215—224.
13. Könt ich jetzund Argus sein. S. 228.
14. Du schnöder Menschen Sinn, unartiges Verstands. S. 236.

Im 4. Teil:

15. Neun Göttinnen auf? zu sehen. Vorblätter Bogen B.
16. Mütterlein was wolt ihr sagen? S. 2 (Unterscheidet sich in Ausdruck und Form wesentlich von den andern Melodieen.)
17. Herr, mein getreuer Gott (geistl.) S. 7.

Im 5. Teil, 1645, Seite 599, Titel:

18. Der VII | Tugenden | Planeten | Töne oder | Stimmen. | Aufzug. | In kunstzierliche | Melodeien | gesetzet | von | Sigmund Gottlieb Staden.

Einleitungsgesang: Höret mich, Tochter der Grüfte. Sopran mit bez. B., darauf Symphonia mit 3 Cornetten oder Zinken und einem Positiv. Im Ganzen 7 Strophenlieder mit ebensoviel Symphonieen für verschiedene Instrumente, z. B. 3 Discant-Violen und einem Instrument (d. i. ein Spinett), oder 3 Schalmeyen und einem Regal u. s. f. Die Sätze sind aber durchweg nur 2stimmig mit bez. Bass.

Die übrigen 3 Teile enthalten aufser einem kleinen Trompetensätzchen keine Musik mehr.

Die Kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt von ihm noch folgendes Druckwerk in der Musik-Abteilung:

SEelen-Music | Erſter Theil, | GEiſt- und Troſtreicher Lieder, | in allerley Anligen, zu Troſt vnd Erquickung der Seelen zu gebrauchen; | Aufs Herrn Joh : Michael Dilherrns Andachten genommen, | und | mit vier Stimmen, auff eine ſolche Art, daſs ſie | auch nur mit einer einigen Stimm, neben dem Baſso | ad Organ: aufs einem Buch zu ſingen geſetzt, | VON | Sigiſmundo Theophilo Staden, | Organiſten bey S. Lorentzen in Nürnberg, | Cantus. || Gedruckt in Verlegung Wolffgang Endters, Buch- | händlers, durch Joh : Friderich Sartorium. | M DC XLIV. |

4 Stb. in hoch 4° von je 14 Bll. (in 1 vol. gebunden). Im Cantus befindet sich zugleich der «Bassus continuus». Die Dedic. ist vom Komponisten an die Herren von Schwartzenbruck und Heigeln gerichtet. Enthält 20 Gesänge: 1, O liebe Seel wo find ich Ruh. 20, Abendsegen: Die helle Sonne ist dahin.

Die Gymnasialbibl. in Frankfurt a/M. und die Marienkirche in Elbing besitzen das Werk auch komplet.

Gaetano Gaspari.

Wer in den letzten 25 Jahren die umfangreiche Bibliothek des «Liceo comunale di Musica» in Bologna zum Zweck musikhistorischer Studien besucht hat, wird sich gern jenes Mannes erinnern, dessen Andenken diese Zeilen gewidmet sind. Denn Gaetano Gaspari, der am 31. März d. J. längeren körperlichen Leiden unterlegen ist, war während des bezeichneten Zeitraumes an der genannten Anstalt Bibliothekar. Und als solcher hat er seines Amtes in der rühmlichsten Weise gewaltet.

Dem Vorsteher einer öffentlichen Bibliothek liegt die schöne Verpflichtung ob, die seiner Aufsicht unterstellten Schätze dadurch gemeinnützig zu machen, dass er allen Denen, welche kunstwissenschaftliche Bestrebungen verfolgen, wohlwollend und hilfreich entgegenkommt. Gaspari erfüllte diese Verpflichtung in einem Grade, wie es nicht häufig geschehen mag, und so könnte er denn gradezu als Muster eines Bibliothekars aufgestellt werden. Weder Mühe noch Arbeit scheute er, immer war er bereit zu dienen, um den an ihn gestellten Anforderungen gerecht zu werden, wobei er Männern, die sein Vertrauen genossen, die höchste Liberalität in Benutzung von Büchern und Musikalien zu Studienzwecken bewies. Und da er die von ihm überwachten Sammlungen nicht allein in musterhafter Ordnung hielt, sondern auch mit vollständiger Klarheit übersah, so hat wohl kaum Jemand die eben so reichhaltige als äufserst wertvolle Bibliothek des «Liceo musicale» während seiner Amtsführung unbefriedigt besucht.

Gaspari war im besten Sinne des Wortes Bibliophil, zugleich aber auch einer der ausgezeichnetsten Sachkenner und Musikgelehrten Italiens. Sein musikhistorisches Wissen, auf der Grundlage einer gediegenen Bildung ruhend, wurde vorteilhaft durch sein vielseitiges Können ergänzt: er war eben in erster Linie ein tüchtiger Musiker von Fach, und zwar theoretisch wie praktisch. Am 14. März 1807 zu Bologna geboren, diente ihm die Tonkunst während seiner Schuljahre zunächst zur Erholung. Später widmete er sich auf den Rath Benedetto Donelli's, nachdem er unter dessen Anleitung im «Liceo musicale» die Anfänge des theoretischen Studiums absolvirt hatte, ganz der Musik. Seine Fortschritte als Schüler des genannten Kunstinstituts waren so bedeutend, dass

ihm wiederholt sowohl als Klavierspieler wie auch als Tonsetzer der erste Preis zuerkannt wurde. Von 1828—1836 bekleidete er das Amt eines Kapellmeisters in Cento, worauf er in gleicher Eigenschaft einen Ruf an die Kathedrale von Imola erhielt. Zu Anfang des Jahres 1839 nahm er seinen Aufenthalt wieder in Bologna, wo ihm 1840 eine Gesangsprofessur an der Anstalt übertragen wurde, auf welcher er selbst seine Ausbildung empfangen hatte. Hauptsächlich widmete er sich daneben in seinen Mufsestunden der kirchlichen Komposition — er hat überhaupt nur Kirchenmusik geschrieben — und dem eingehenden Studium der Musikgeschichte. Seine gediegenen Kenntnisse in letzterem Gebiete fanden so allgemeine Anerkennung, dass ihm 1856 das wichtige Amt des Bibliothekars am «Liceo musicale» übertragen wurde. Ein Jahr später erhielt er die Ernennung zum Kapellmeister an der Kathedrale St. Petronio, der Hauptkirche Bologna's. Aufserdem bekleidete er das Amt eines Professors der Ästhetik und Musikgeschichte an der angesehenen Bologneser Musikschule.

Gaspari war ein hochgeschätzter, allgemein geliebter und verehrter Mann, nicht nur in Bologna, sondern in ganz Italien. Dies bezeugen auch die verschiedenen italienischen Zeitungen, in denen ihm jetzt Nachrufe gewidmet sind. Alle rühmen sie übereinstimmend die mannichfachen künstlerischen und musikwissenschaftlichen Verdienste des verblichenen Meisters, seine persönliche Liebenswürdigkeit, so wie die grofse Bescheidenheit und Biederkeit seines Charakters gepaart mit Herzensgüte.

Seinem langjährigen verdienstlichen Wirken hat es nicht an Auszeichnungen gefehlt. Er war Ritter der Orden vom hl. Mauritius und Lazzarus, sowie der italienischen Krone, ferner Mitglied vieler Akademien, vorab der philharmonischen Akademie zu Bologna, korrespondirendes Mitglied des «Institut de France» und endlich auch Mitglied des Ausschusses für vaterländische (italienische) Geschichte.

Italien hat alle Ursache, diesem trefflichen Manne ein dankbares Andenken zu bewahren. Aber auch Deutschland darf sich daran beteiligen. Denn durch die höchst liberale Unterstützung, die er deutschen Musikschriftstellern — es sei hier nur an dasjenige erinnert, was Ambros der uneingeschränkten Benutzung jener, in der Bibliothek des «Liceo musicale» vorhandenen Schätze

für seine Musikgeschichte verdankte — zu Teil werden liefs, hat er sich mittelbar auch um deutsche Musikforschung verdient gemacht. Mögen denn die vorstehenden Zeilen dazu beitragen, dieser Anerkennung Ausdruck zu geben.

v. Wasielewski.

Mitteilungen.

* Gevaert, Fr. Aug.: Histoire et Théorie de la Musique de l'antiquité par . . . II. (partie). Gand 1881 C. Annoot-Braeckman. In hoch 4°, XXIII und 652 Seiten. Enthält: «Rhythmique et Métrique» (livre III.), «Histoire de l'art pratique» (livre IV.), «Appendice». Der erste Teil umfasste: «Notions générales» und «Harmonique et Mélopée.»

* Bäumker, Wilhelm: Der Todtentanz. Studie von . . . Frankfurt a/M. Verlag von A. Foesser. 1881. (In Frankfurter zeitgemäfse Broschüren.) Neue Folge herausg. von Dr. Paul Haffner. Bd. 2, Heft 6. 8°, 2 Bog. mit einer Tafel Abbildg. aus H. Holbein's Todtentanz.

* Ackermann, Theodor, in München. Katalog Nr. 74 enthält eine Musiksammlung von 1235 Nummern aus allen Fächern und Zeiten zu sehr soliden Preisen. Zu beziehen durch jede Buch- und Musikhandlung.

* Ende Mai d. J. erscheint der XXII. Band der von Frz. Commer herausgegebenen Sammlung: **Musica sacra, saecul. XVI.** Derselbe enthält Motetten von Jac. Gallus, Carol. Luyton, Sim. Molinari, Leo Leoni, Annib. Stabile, Mich. Tonsor zu 4 bis 6 Stimmen und ein Requiem von Jac. Vaet zu 5 Stimmen in Partitur. Die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung können diesen Band durch die Redaction zum Preise von 9 Mk. beziehen. Ladenpreis 15 Mk.

* Herr K. S. Meister, der Verfasser des katholischen deutschen Kirchenliedes in seinen Singweisen (1. Bd. Freiburg bei Herder 1862), beabsichtigt den 2. Bd. in Angriff zu nehmen und wendet sich in einem Circular «an alle Freunde der guten Sache, an alle Liebhaber hymnologischer Forschung, insbesondere an die H. H. Vorsteher von Bibliotheken und Sammlungen, an alle H. H. Geistlichen und Lehrer etc. etc. mit der dringenden Bitte, durch einschlägliche Mitteilungen und Notizen, durch Nachweise und Zusendungen von seltenen Liederdrucken, Gesangbüchern und Handschriften etc. in dem schweren Werke ihm möglichst hilfreich zur Seite stehen zu wollen.

Montabaur, Reg.-Bez. Wiesbaden, K. S. Meister, I. Seminarlehrer und Musikdirektor.»

* Als Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung ist beigetreten die Verlagshandlung von Breitkopf & Haertel in Leipzig.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9, I.
Druck von Ferdinand Schlotke in Hamburg.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

Jedem Musiker, wie jedem Freunde unserer deutschen Altertümer wird das *Rotte* genannte Musikinstrument erinnerlich sein, das fast von einem Jeden der alten Dichter wiederholt erwähnt wird. Stellen wir uns nun aber einmal die Frage, zu welcher Gattung von Musikinstrumenten die *Rotte* wohl gehört haben möge? wie sie wohl gespielt worden sein werde, so befinden wir uns sofort in einem Wirrsal der willkürlichsten Vermutungen. Die gangbarste dürfte diejenige sein, welche die Rotte ohne Weiteres mit dem wälischen *Crwth* zusammenstellt. Eine andere Meinung ist die, welche annimmt, dass beide Namen, *Crwth* und *Rotte* nicht nur ein und dasselbe Instrument bezeichnen, sondern auch mit den antiken Instrumenten der *Cithara* und des Delta-förmigen *Psalteriums* gleichbedeutend seien. Noch Andere trennen zwar die Rotte vom Crwth, halten aber dafür diesen für eine *Harfe*. In allen diesen Meinungen treten absolute, also nicht mit einander zu vereinbarende Gegensätze zu Tage, und obwohl ein Jeder für seine Ansicht allerhand Beläge aufbringt, so ist von diesen genau betrachtet keiner so durchschlagend, dass sich mit irgend welcher Sicherheit annoch hätte feststellen lassen können, wie es sich wirklich und eigentlich mit diesem Instrumente verhält. Vielleicht gelingt es mir durch eingehendes Prüfen und Vergleichen des einschlägigen Materials ein Ergebnis zu

erzielen, dessen Mitteilung doch zu etwas gröfserer Klarheit beizutragen vermögen wird; die Frage aber in Zukunft nicht mehr mit so trostlosen Worten wie von Wolf (Lais p. 248) als hoffnungslos und unlösbar beseitigt zu werden braucht, wenn er dort ausruft: „man kann das Resultat dieser langen Abhandlung über die Rotte die den Altertumsforschern schon so viel zu schaffen gemacht hat, meines Erachtens nicht bündiger und treffender aussprechen als mit den Worten des Glossars zu Spencer's Poetical Works:

rote, harpe or crwd" —

also: Rotte, Harfe oder — Crwth! Sei es „nicht bündiger" gewiss aber nicht „treffend" also richtig und deshalb befriedigend und endgültig feststellend. In wie hohem Grade die oft behandelte Frage noch des Abschlusses harrt, erhellt aus dem Umstande, dass 1873 noch, und in England ein Buch erscheinen konnte, wie *O'Curry & O'Sullivan's Manners and Customs of the ancient Irish*, das mit staunenswertem Fleifse alles Erdenkliche über dieselbe zusammengetragen hat, die Frage selbst aber noch offen lässt.

Wollen wir nun an die Prüfung und Vergleichung des überaus reichen aber bisher völlig ungesichteten Materials gehen, so werden wir vor Allem scheiden müssen was nur von relativem Werte für die Feststellung der Gattung beider Instrumente, von jenem das von positivem Werte hierfür ist. Zu Ersterem werden wir alles das rechnen müssen, was davon in's sprachliche Gebiet zu weisen ist; zu Letzterem was direkt und ausschliefslich die musikalische Beschaffenheit der beiden Instrumente betrifft. Die bisherige unkritische Vermengung dieser beiden Gebiete hat, so scheint es mir, wesentlich zu dem Durcheinander beigetragen, das uns sofort auffällt, wenn wir für das Eine oder Andere dieser Instrumente Belehrung suchen.

Beginnen wir mit der gangbarsten Hypothese: *die Rotte sei der Crwth*, so hat für diese Meinung Wolf a. a. O. wohl das reichste Quellenmaterial herbeigeschafft und befinden wir uns auch mit diesem ersten Schritt inmitten des sprachlichen Labyrinthes; denn mit Ausnahme von Gerbert und Forkel sind sowohl die deutschen als die lateinischen Quellen, welche er anführt, ausschliefslich Quellen für Sprachforschung. Auf das Etymologische aber ist, gerade bei dieser ersten Annahme ein, wie mich dünkt allzu bestimmendes Gewicht bisher gelegt worden. Wolf nämlich, sowohl als die meisten der von ihm angeführten Gewährsmänner, citiren zur Begründung ihrer

Behauptung, durch die Klanganalogie wahrscheinlich dazu verleitet, das bekannte Carmen des Venantius Fortunatus:

Romanusque lyra, plaudat tibi Barbarus harpa
Graecus achilliaca, chrotta Britanna canat. *Carm. 8, lib. 7.*

In diesem Carmen ist nun aber gerade der nationale Gegensatz der angeführten Völker in der Eigentümlichkeit ihrer volkstümlichen Instrumente, prägnant hervorgehoben, wogegen ein Beweis, dass die *deutsche Rotte* der *britannische Crwth* sei, in keiner Weise daraus herzuleiten sein dürfte. Als deutschnationales Instrument ist vielmehr, — mit der üblichen Bezeichnung *Barbarus* — die *Harfe* genannt. Venantius hat sicher mit dem Ausdruck *chrotta* den *Crwth* gemeint und sich das Wort in dieser, im Mittelalter ja gar nicht ungewöhnlichen Latinisirung, für sein Versmafs sprachgerecht gemacht. So würden auch die alten Deutschen das lateinische Wort *chrotta* nur durch die Form *hrotta* in's Deutsche haben übertragen können und würde daraus — nach Wegfall des Aspirationslautes im 8. Jahrh. — *rotta* übrig geblieben sein. Daraus folgt aber noch nicht, dass das Instrument des *Crwth* das Instrument der *Rotte* war. Aus der nachgerade hergebrachten, aber wie ich glaube in ihrer Unbedingtheit eben nicht berechtigten Zusammenstellung von *rotta* zu *chrotta*, haben sich die Etymologen natürlich die Aufgabe stellen müssen aus der Aufsuchung aller vorkommenden Formen des Wortes *rotte* den Faden von dazu *chrotta* zu finden und nachzuweisen, immer davon ausgehend als ob *chrotta* — und nicht *Crwth* — das ursprüngliche Wort wäre; eine Aufgabe die nach meinem Dafürhalten auf einer falschen Prämisse fufsend, notwendig ungelöst bleiben musste, wie dies ja thatsächlich der Fall ist. Zu dieser gehört es auch, scheint mir, wenn als Belag angeführt wird, dass Venantius im vaticanischen Codex statt *chrotta, rotta* schreibe. Meines Bedünkens hat er *chrotta* geschrieben, wo er den *Crwth* meinte, wie in seinem Lobgedicht, und *Rotta*, wo er die *Rotte* meinte — wie vermutlich im vaticanischen Codex. Er hat damit zwei verschiedene Instrumente genannt und anführen wollen. Beachtenswert scheint mir die Frage O'Curry's a. a. O. „Wenn Rotta von Crwth abzuleiten ist, wie kommt es dann, dass wir die aspirirte und nichtaspirirte Form im Altenglischen und Niederschottischen (Low-Scotch) gleichzeitig haben?" (Vol. I p. DXI.) Ebenso darf wohl auch nicht übersehen werden, dass alle drei Instrumente: *Harfe, Rotte* und *Crwth* gleichzeitig in Gebrauch waren, sowohl in Deutschland als in England und Frankreich; es lag also gar kein Anlass vor, weshalb man das eine Instrument gemeint und

ein anderes dafür genannt haben sollte. Wäre die *Rotte* wirklich ein *Crwth* gewesen, so wäre sie ein mit dem Violinbogen zu spielendes Instrument gewesen und konnte folglich nicht gleichzeitig auch eine *Harfe* sein. Diese drei Instrumente stehen einander im schärfsten Contraste unvergleichbar gegenüber. Vom *Crwth* wissen wir und können nachweisen, dass er ein mit Steg und Saitenhalter versehenes mit dem Violinbogen zu spielendes Instrument stets war und ist, und von dieser nachweisbaren Thatsache können wir allein ausgehen, um festzustellen, ob die *Rotte* mit ihm irgendwelche Gemeinschaft haben konnte. In dieser Zuspitzung der Frage scheint mir überhaupt der Schwerpunkt derselben und damit zugleich ihre Lösung zu liegen. Da sie vom musikgeschichtlichen Standpunkt zwar mannigfach berührt, bisher aber noch nicht ernstlich geprüft worden ist, so schien mir ihre eingehende Erörterung berechtigt.

Wenden wir uns nun von den sprachlichen Quellen zur Betrachtung des Instrumentes der *Rotte* selbst und zur Prüfung jener wichtigeren Quellen, welche uns über die positive Beschaffenheit desselben Aufschluss geben können, so hätten wir leichtes Spiel, wenn eine der Handschriften, welche die Rotte erwähnen, eine Abbildung enthielte aus welcher der Charakter, die musikalische Behandlung des Instrumentes sich zweifellos erkennen liefse. Dem ist leider nicht so: zudem sind die wenigsten der vorhandenen Erwähnungen der Rotte, zugleich auch Beschreibungen des Instrumentes. Von einer einzigen Handschrift wird uns erzählt, dass sie zu allen in derselben angeführten Instrumenten, Abbildungen gehabt habe. Dies ist, wie Wolf (Lais, Anm. 78 p. 246) citirt: „des Alain de Lille Abhandlung: *de Planctu naturae* in einer Handschrift des 13. Jahrh. mit gleichzeitigen flamändischen Glossen.“ Er fügt hinzu, dass sich hinter derselben ein lateinisches Gedicht von den Wirkungen der Musik befunden habe, worin die zu jener Zeit üblichen Instrumente beschrieben und glossirt, und Federzeichnungen von denselben beigefügt waren. Ob auch dies Gedicht dem 13. Jahrhundert angehört habe, geht hieraus nicht hervor. Immerhin wäre diese Quelle zu beachten gewesen und um so mehr dies, als Reiffenberg (Professor an der Universität Löwen, später Bibliothekar in Brüssel), welcher diese Handschrift besafs und in einer mir nicht erreichbar gewordenen Zeitschrift (Le Dimanche, Bruxelles 1834 Tome II p. 269) beschreibt, von jener Abbildung, welche als Rotte bezeichnet war, erzählt: „la figure montre qu'on jouait de cette rote au moyen d'un style ou pecten.“ Leider ist dieser Quelle nicht weiter nachzu-

gehen, weil die Sammlung Reiffenberg's nach seinem Tode zerstreut worden und seine beiden Söhne verschollen sind; aufserdem die fragliche Handschrift sich im Nachlasse nicht vorgefunden hat. Ich musste mich sonach darauf beschränken, Quellen aufzusuchen, in welchen die Behandlung der Rotte direkt oder indirekt beschrieben war; solcher giebt es nun aber überhaupt nur fünf. Von diesen Quellen kommen zunächst zwei für uns in Betracht: ein angeblicher Brief des heil. Bonifacius und der sogenannte „Schluss" der St.-Gallener Handschrift des Notker'schen Psalmenwerkes. Aus Ersterem hat man schliefsen wollen, die *Rotte* sei gleichbedeutend mit der *Cithara* gewesen; aus Letzterem sie sei das deltaförmige Psalterium.

Sehen wir uns nun diese beiden Quellen etwas genauer an, so befindet sich allerdings die Erstere in der Sammlung der Briefe des heil. Bonifacius; allein sie steht nicht in einem Briefe des Bischofs, sondern in einem solchen der von Cuthbert, Abt dor Klöster Weremouth und Jarrow geschrieben und zwischen 755 und 786 an Lullus gerichtet ist, den ehemaligen Coadjutor und späteren Nachfolger des heil. Bonifacius auf dem bischöflichen Stuhle zu Mainz. (S. Jaffé, Bibl. rer. germ. T. III Nr. 134 p. 300 und 302.) Die Stelle heifst: „Delectat me quoque Cytharistam habere, qui possit citharizare in cythara quam nos appellamus rottae." Diese Stelle besagt, dass Cuthbert sich freue, in seiner Abtei in England Cytharisten zu haben, welche die Cythara spielen könnten „quam nos" — wir Angelsachsen — „appellamus rottae." Dieser Nachsatz beweist, dass das *Rotte* genannte Instrument nicht wirklich eine *Cythara* war, sondern nur dieser ähnlich im Notfalle zu behandeln war, da ja doch nicht anzunehmen ist, dass es etwas besonders Erfreuliches gewesen wäre, wenn Cytharenspieler die Cythara spielen konnten! Die beim Citiren dieser Stelle stets weggelassene andere Hälfte derselben (worauf mich Prof. Ebert aufmerksam machte) bestätigt dies auch. Nur durch einen Strichpunkt von ihrem Vordersatze getrennt, besagt sie nämlich: „quia citharam habeo et artificem non habeo"—: denn ich habe eine (solche) Cithara und einen Künstler (Spieler) habe ich nicht. Einen weiteren Nachdruck erhält sie aber noch durch das nun folgende kurze Sätzchen, das aber entschieden dazu gehört: „Si grave non sit, et istem quoque meae dispositioni mitte" — Wenn es nicht beschwerlich ist, so sende mir auch diesen. Danach war es leichter einen Rottenspieler aus Deutschland nach England kommen zu lassen, als einen Solchen in England aufzutreiben: ein Dilemma das nicht möglich war, wenn die *Rotte* ein *Crwth*, oder

diesem ähnlich zu spielen gewesen wäre. Dass sie denn auch sicher kein solcher gewesen ist, erhellt aus der zweiten Quelle dem sogenannten „Schluss“ des Notker'schen Psalmenwerkes. Diese Stelle nun ist viel ausführlicher beschreibend und lautet:

> Sciendum est quod antiquum psalterium, instrumentum dechachordum utique erat in hac videlicet deltae literae figura multipliciter mystica. Sed postquam illud symphoniaci et ludicratores ut quidam ait ad suum opus traxerant, formam utique ejus et figuram commoditati suae habilem fecerunt et plures chordas annectentes et nomine barbarico rottam appellantes, mysticam illam trinitatis formam transmutando.

Diese Stelle ist von Allen denen welche sie anführen, auf die hyperbolische Bezeichnung „Schluss“ hin, Notker in gutem Glauben zugeschrieben worden und hat wiederum aus diesem Grunde eine sehr unverdiente Autorität bislang genossen. Sie steht freilich: am Schlusse des Notkerschen Psalmenwerkes, das heifst auf einem leeren Blatt hinter der St. Gallener Handschrift*) desselben; irgend welchen innern Zusammenhang mit dem Psalmenwerke hat sie jedoch zuverläfsig nicht. Sie ist auch wohl sicher nicht von Notker! Es ist aber auch nicht abzusehen von wem und zu welchem Zwecke sie an dem betreffenden Platze wo sie steht eingetragen ward. Mich dünkt, es liefse sich annehmen, der Eintragende habe sie irgendwo gefunden und sie in Ermangelung eines andern disponibeln Blattes, dort aufgeschrieben wo sie nun — und offenbar notizweise nur — steht, um sie seinem Gedächtnisse zu sichern. Farbe der Dinte und Gleichartigkeit der Schriftzüge, welche nur wenig freier behandelt sind, als die Textschrift des Psalters, lassen, nach Dr. Wartmann's Dafürhalten, die Annahme zu, dass der Schreiber der St. Gallener Abschrift auch der Schreiber — das wäre hier zugleich der Excerpist — dieser Stelle sei, die sohin wohl eine alte lateinische Quelle, aber weder eine deutsche, noch speziell eine Notkerische ist. Ihr objektiver Wert ist also gleich Null für diese Untersuchung.

Notker ist bekanntlich kein selbstschaffender Schriftsteller; was von seinen für Unterrichtszwecke verfassten Schriften sich erhalten hat, ist durchgängig kompilatorisch zubereitet, ähnlich dem *Hortus deliciarum* der Aebtissin Herrad von Landsperg, und ausschliefslich in seiner für diese Zwecke, von ihm erfundenen Mischsprache geschrieben. Während Herrad ihre Excerpte aus den Klassikern

*) Die Wiener Handschrift hat diese Stelle gar nicht.

nur mit bildlichen Kompositionen für ihre Nonnen erläutornd schmückte, legte Notker interpretirend in seine Uebertragungen symbolisirende Erklärungen und Deutungen die ganz willkürliche waren. Eine geschlossene lateinisch verfasste Schrift, existirt nicht von ihm. Dieser Umstand würde nun zwar nicht an sich schon die Autorschaft Notker's zweifelhaft machen — denn in Privatschriften, bei welchen ihm kein Belehrungzweck oblag, wie z. B. in den Briefen an den Bischof von Sitten, schrieb er lateinisch (E. Steinmeyer); allein die Annahme, dass er selber die Stelle excerpirt, und sie also indirekt von ihm herrühre, würde auf ein Belehrungsbedürfnis bei Notker selbst hindeuten, welches bei ihm vorauszusetzen wir keine Veranlassung haben; vielmehr beweisen die anzuführenden Stellen, dass er die Instrumente, welche er erwähnt, genau kannte und insofern sind sie für diese auch von gröfster Bedeutung.

Diese Stellen selbst nun sind aber nicht etwa ein zusammenhängender Aufsatz über Musikinstrumente, sondern sie kommen zerstreut in seiner Uebertragung der Psalmen vor und zwar in der Weise, dass Notker ein im Psalm erwähntes Instrument willkürlich erläutert. So z. B. zu Vers 22 des Psalmes 70, wo es heifst:

„So danke ich auch dir mit Psalterspiel für deine Treue mein Gott"

fügt er die Beschreibung hinzu:

„Psalterium (rotta) hábet óbenan nidir bûch, cythara diû hábet nider ligenten bûh."

Er — Notker, knüpft also an das im Psalmenvers erwähnte Instrument eine Parallele zwischen dem *Psalterium* und der *Cithara* an. Das eingeklammerte Wort *rotta* aber, welches das biblische Psalterium als das Instrument der *Rotte* darzustellen bestimmt ist, hat nicht Notker, sondern ein Glossator des 12. Jahrh., „also ein unbekannter Schreiber darüber geschrieben"*) (W. Scherer). Demnach hält nur dieser „unbekannte Schreiber" dafür, dass das biblische *Psalterium* die *Rotte* sei. Der Wert dieser Beschreibung für die Rotte modificirt sich hierdurch augenscheinlich ganz bedeutend. Fahren wir nun aber fort die weiteren Stellen durchzugehen, so ist es sehr merkwürdig, dass dieser Vorgang sich — mit einer einzigen Ausnahme — in allen diesen Stellen wiederholt, welche als Notker's Aussprüche über die Rotte citirt zu werden pflegen.

Der bereits angeführten Stelle schliefst sich eine ähnliche in

*) Die hier und weiterhin bei diesen Citaten, in runden Klammern stehenden Worte, befinden sich in der St.-Gallener Handschrift über dem Texte geschrieben.

der andern Hälfte dieses Psalmenverses an, welche ich aber niemals bei dergleichen Citaten angeführt fand. Der Psalmist fährt fort:

„Dir lobsingen auf der Harfe, du Heiliger Israels"

und Notker erläutert dazu:

„An dómo psalterio (róttun seît-spile) singo ih dir.
daz dar ána gesungen uuirt daz heizzet psalmus (scálscanch)".

Ferner: Ps. 80 Vers 3 singt der Psalmist:

„Hebet den Psalm an, und gebet her die Pauken, liebliche Psalter mit Harfen."

An die letzten Worte „psalterium jucundum cum cithara" knüpft Notker die Erläuterung:

„Daz eîna ist uuúnnelih sáment demo anderono. psalterium sáment cythara. Psalterium (sáltâre) habet óbenan buh. dánnan gânt níder dîe seiten. quasi coelestis prädicatio (samo himilisce bródiga). ábor cythara hábet nidenan bûh. Diz unde daz êrera sint eîn. daz ist psalmus undo tympanum (saltir-sanch unde tympana.) hiôr ist psalterium (saltersanch) undo cythara. Daz saltirsanch heizet nû in dûtiscun rótta. a sono vocis. quod grammatici facticium uocant. ut tintinnabulum et clócca."

Eine dritte Stelle finden wir zu Psalm 91 Vers 2 und 4:

(2.) „Gut ist's, den Herrn preisen und lobsingen deinen Namen, Allerhöchster . . . . . .

(4.) mit zehnsaitigem Spiele und dem Psalter, mit Gesängen, mit der Harfe."

Hierzu bemerkt Notker, an das Wort *psallere* im zweiten Verse (Bonum est confiteri Domino et psallere nomini tuo . . . .) und an die im vierten Verse angeführten Instrumente (In decachordo psalterio, cum cantico in cythara) anknüpfend:

(2.) Vnde hôsangon sôl man dînemo námen. dû hôhesto. Daz ist ouh kuôt. Psalterium (rotta) ist genus organi. (ein slahta órginsangis. so also seît-spil ist) daz ruôret man mit hánden. Ruôre dîne hende. unde brûche sié ze guôte. daz heizzet psallere deo (gote rotton).

(4.) In decachordo psalterio. An demo zênsettigen psalterio ist ímo guôt zesingenne. Daz chit decem praecepta legis obseruare (zêhin uuort êo ze uuórinne. Cum cantico in cythara. Mit cantico (niûmon) án dero cythara gesungenemo. daz chit mit uuorten sament diên uuerchen.

Eine vierte und letzte haben wir noch anzuschliefsen zu Psalm 67,

dessen Ueberschrift: „In finem ipsi David Psalmus Cantici“ Zum Ende ein Psalmlied David selbst, Notker mit den Worten begleitet:

> In psalmo est sonoritas; in cantico laetitia. (in róttûn lutun ist scál. in sângo ist frouueda). Hiêr sind diû beîdin. podiû ist diz sang psalmus cantici (seît scal sanghleîchis.).

Wenn wir nun aus diesen vier Stellen die Glossen sämtlich fortlassen und streng nur das herausheben was wirklich Notker gesagt hat, so ergiebt sich die überraschende Thatsache, dass er in allen diesen Erläuterungen nur eine Parallele zwischen dem *Psalterium* und der *Cithara* giebt, mit welcher er den Gegensatz des Gottesdienstes in Lehre und Gebet und des Gottesdienstes in Wort und That symbolisirt. Dieses Bild hält er mit gröfster Zähigkeit fest, sodass er es immer wiederholt und nur in jeder Stelle dem Inhalt derselben durch Ausmalung anpasst. Hier hinein tritt nun ganz unvermittelt, ohne allen Zusammenhang das axiom: *das saltirsanch heizet nu in dutiscun rotta.* Was könnte Notker, wäre er der Verfasser desselben, veranlasst haben die Erklärung zu geben „das *Psalterium* heifse auf deutsch *rotte.*“ Er erklärt ja überhaupt nicht die Fremdnamen, sondern bedient sich des Bildes das sich ihm in der gleichartigen Verschiedenheit der Instrumente darbietet, um die aus einer Wurzel hervorgehende Glaubensfrömmigkeit in That und Wort zu schildern. Es fällt ihm nicht ein zu sagen wie die *cythara* auf deutsch heifst, weil ihm darauf gar nichts ankam. Es scheint mir dass der Umstand, dass nicht Notker, sondern nur der Glossator das Wort Saltirsanch gebraucht, auf ihn hinweist, als den Urheber dieser Behauptung. Ob es möglich ist, dass der Glossator im Abschreiben gleich die Glosse angebracht und sich also hierbei versehen und sie in den Text, statt wie die übrigen, über denselben geschrieben haben könne, darüber steht mir kein Urteil zu. Möglicherweise würde nur das Auffinden des Originales darüber entscheiden können.

Ein weiterer Hinweis, welcher die Notkerfremdheit dieser Worte darzuthun geeignet sein dürfte, scheint mir noch in folgendem Umstande zu liegen. Unter der Rubrik: Notkerische Abhandlungen (S. Hattemer Denkm. d. Mittelalt. III, 586) befindet sich ein Tractat „*Von der Musik,*“ aus welchem Graff (Diutisca) für die *Rotte* folgende Stelle citirt, welche im ersten der vier Abschnitte desselben: *de octo tonis*, steht. Dieselbe lautet:

> „Fóne díu sínt án dero lîrûn únde án dero rótûn îo síben síeten únde síbene gelîche geuuérbet. Pe díu ne gât óuh án dero

órganûn daz alphabetum nîeht fúrder âne ze sîbene buóhstaben dien êristen. A B C D E F G.“ Cod. 242 S. 10.

Notker aber spricht ausschliefslich von der *cithara* und dem zehnsaitigen *Psalterium:* wäre dieses Letztere nun die *Rotte,* wie der Glossator darthun will, wie stimmte dazu die obige Angabe, dass sie sieben Saiten gehabt habe. Wollte man mir vielleicht einhalten, die Stelle „*sciendum*“ sage, dass dem zehnsaitigen Psalterium nach Bedarf Saiten hinzugefügt worden seien , so muss ich hervorheben, dass damit die Angabe über die Saitenzahl der *Rotte* im Tractat diesen zu einer älteren Nachricht über die *Rotte* stempeln würde als Notker oder wenigstens sein Glossator. Allerdings ist man jetzt der Ansicht, dass der Tractat ohne innern Grund Notker zugeschrieben wurde (Scherer), ob es aber zulässig ist anzunehmen, dass er älter als dieser sei, steht ganz aufserhalb meiner Kompetenz auch nur mutmafsen zu können. Die bisher noch unbenutzte Handschrift desselben, welche sich im Vatican befindet, wird vielleicht einmal wie den Verfasser so auch die Zeit ihrer Abfassung klarzustellen im Stande sein und damit auch die obige Frage bestätigen oder widerlegen. Vom musikgeschichtlichen Standpunkte scheint die Voraussetzung, die ursprünglich siebensaitige Rotte — alias das Psalterium — sei schon zu Notkers Zeit von sieben auf zehn Saiten in ihrem Bezuge erhöht worden, nicht annehmbar; einmal weil ja das biblische Instrument des Psalteriums stets als mit zehn Saiten bezogen erwähnt wird, dann aber weil sowohl die von Gerbert mitgeteilte St. Blasiushandschrift als die nun leider auch durch Feuer vernichtete Strafsburger Handschrift des *Hortus deliciarum* (12. Jh.) Abbildungen von Liren-Instrumenten zeigen, welche blos eine Saite haben. Der Tractat aber sagt: die *Rotte* habe, wie die *Lira,* sieben gleichgefärbte Saiten gehabt. Dass viel später an der *Rotte* eine Vermehrung der Saitenzahl statt hatte, erhellt aus der bei Diez (Poesie der Troub. 42) angeführten Stelle aus dem Dichter Guiraut de Calanson, der vierten unserer Quellen über die Beschaffenheit der *Rotte,* wo es heifst: „Fadet joglar, E faitz la rota à XVII cordas garnir.“ Hiermit wird offenbar etwas Besonderes angeordnet, aber über die wirkliche Behandlung der *Rotte* könnte uns nur die letzte unserer Quellen Aufschluss geben, in welcher auch wirklich und nur von ihr die Rede ist. Es ist dies der sogenannte *schottische Tristan* nach Thomas von Erceldoune von Gottfried von Strafsburg.

(Fortsetzung folgt.)

Aus meiner Bibliothek.

Mitgeteilt von G. Becker.

Scipio Cerreto giebt, Seite 156—160, in seinem wertvollen, heute äufserst seltenen Worke „Della Prattica Musica vocale et strumentale, Napoli 1601“ nachstehendes Verzeichnis fremder wie einheimischer Musiker, die beim Beginn des 17. Jahrhunderts in Neapel lebten oder daselbst gestorben waren. Dessen Veröffentlichung scheint mir um so gerechtfertigter, als Fétis dasselbe nur sehr willkürlich und oberflächlich benutzt, und den von Cerreto, Seite 302, beigegebenen Anhang vollständig übersehen hat. Er ergänzt zu gleicher Zeit dieses Verzeichnis, wenigstens teilweise, die von Herrn Eitner aus Florimo's „Cenno Storico sulla Scuola musicale di Napoli“ gezogenen biographischen Notizen neapolitanischer Musiker.

Ausgezeichnete Komponisten der Stadt Neapel, die heute (1601) leben:

1. Il Reverendo Don Francesco Surrentino*) (Napolitano) Neapelitaner.
2. Roccho Rodio, (per antichità Napolitano) Neapolitaner durch langen Aufenthalt.
3. Gioan di Macque, per antichita napolitano.
4. Scipione Stella, napolitano.
5. Gioan Antonio e Agostino Agresta, fratelli, napolitani.
6. Il Reverendo Don Prospero Testa, napolitano et hedomatario.
7. Pietro d'Alem, Flamengo, per antichita napolitano.
8. Camillo Lambardi, napolitano.
9. Luca Bolino di Nola, per antichita napolitano.
10. Gioan Dominico Montella, napolitano.
11. Scanio Maione, napolitano.
12. Francesco Roccia, per antichita napolitano.

Ausgezeichnete Lautenspieler der Stadt Neapel, die heute leben:

13. Gioan Antonio Severino, detto della Viola, napolitano.
14. Gioan Domenico Montella, napolitano.
15. Camillo Lambardi, napolitano.
16. Luca Bolino di Nola, per antichita napolitano.

---

*) Der Lehrer Corretto's.

Ausgezeichnete Orgelspieler der Stadt Neapel, die heute leben:

17. Pietro d'Alem, Flamengo, per antichità napolitano.
18. Scipione Stella, napolitano.
19. Il Rev. Don Prospero Testa, napolitano et Hedomatario.
20. Scanio Maione, napolitano.
21. Giosoppo Marancia, napolitano.
22. Francesco Roccia, per antichita napolitano.
23. Gioan de Macque, per antichita napolitano.
24. Christofaro Burgon. per antichita napolitano.

Spieler der Viola mit Bogen der Stadt Neapel, die heute leben:

25. Herrico Francese, per antichita napolitano.
26. Francesco di Paola, napolitano.
27. Ottavio Cortese, napolitano.
28. Antonio Miscia, napolitano.

Ausgezeichnete Spieler der siebensaitigen Chitarra, u. s. w.:

29. Fabio Caltelano, napolitano.
30. Antonio Miscia, napolitano.

Ausgezeichnete Spieler der Lira di gamba:

31. Antonio Miscia, napolitano.
32. Martio Cortese, napolitano.
33. Ottavio Cortese, napolitano.
34. Prosporo Staivalo, napolitano.
35. Il Rev. Don Gioan Battista di Nicola, napolit. et Hedomatario.

Ausgezeichnete Posaunen-, Pfeiffen- und Cornettbläser (Tromboni, Ciaramelle e Cornetti):

36. Die Gebrüder Francesco Anseloni, napolitano.
37. Tarquinio Anseloni, napolitano.
38. Giovanni Anseloni, napolitano.
39. Bartolomeo Anseloni, napolitano.

Ausgezeichnete Harfenspieler (dell' arpa a due ordini):

40. Gioan Lonardo, dell' Arpa, napolitano.
41. Scanio Maione, napolitano.
42. Dominico Gallo, napolitano.

Hierauf folgt das Verzeichnis der verstorbenen Musiker.

Ausgezeichnete Komponisten:

43. Luise Dentice, Musico theorico, gentil'huomo, napolitano.
44. Il Rev. Don Gioan Andrea Alcalá, napolitano.
45. Fabritio Dentice, gentilhuomo, napolitano.
46. Gioan Domenico Viola, napolitano.
47. Fabritio Gaetano, napolitano.
48. L'Abbate Pitigliano, napolitano.
49. Stefano Lando, napolitano.
50. Il Rev. Don Anello Sciaffino, napolitano et Hedomatario.
51. Diego Ortiz, spagnuolo, per antichita napolitano.
52. Il Rev. Don Gioan Dominico di Nola, per antichita napolitano.
53. Il Rev. Don Gioan Tomase de Benedictis di Pascarola, per antichita napolitano.

54a. Bartolomeo lo Roy, Borgognone, per antichita napolitano.
54b. Giustiano Forcella, per antichita napolitano.

Ausgezeichnete Lautenspieler:

55. Fabritio Dentice, napolitano.
56. Vicencello Severino, detto della Viola, napolitano.
57. Giulio Severino, detto della Viola, napolitano.
58. Pompeo Severino, detto della Viola, et figli del sopradetto Vicencello, napolitano.
59. Garsia Maglione e Luise, suo fratello, napolitano.
60. Giulio Cesare Stellatello, napolitano.
61. Luise Caso, napolitano.
62. Francesco Cardone, napolitano.
63. Aniballe Bolognese, per antichita napolitano.

Ausgezeichnete Orgelspieler:

64. Il Zagarro, napolitano.
65. Gioan Thomase di Maio,*) napolitano.
66. Mattio di Lega, napolitano.
67. Gioan Battista Vitale, detto il Principe, napolitano.
68. L'abbate Pitigliano, napolitano.
69. Fabritio Gaetano, napolitano.
70. Francesco detto lo Moro, per antichita napolitano.
71. Antonio Valente, per antichita napolitano.
72. Nicolò Francese, per antichita napolitano.
73. Agostino Bianco, per antichita napolitano.

*) Hat Madrigale veröffentlicht. G. Becker.

Ausgezeichnete Spieler der Viola d'arco:

74. Andrea Romano, napolitano.
75. Prospero Planterio, napolitano.
76. Oratio detto del Violone, per antichita napolitano.
77. Bartolomeo lo Roy, per antichita napolitano.
78. Aniballe Bolognese, per antichita napolitano.

Ausgezeichnete Liraspieler:

79. Ottavio Miraballo, gentil'huomo napolitano.
80. Il Dottor Vito Antonio, per antichita napolitano.

Lebende Musiker (Seite 302):

81. Benedetto Narduccio, Comp. e Sonatore d'organo, napolitano.
82. Francesco Corrua, Sonator d'organo, napolitano.
83. Geronimo Fiorillo, Sonator d'organo, napolitano.
84. Giacobo Antonio de Stabile, Sonator d'organo, napoliano.
85. Gio. Vittorio Mayello, Compositore Napolitano.
86. Gio. Battista di Paula, Comp. e Sonator di Viola d'arco, napol.

Verstorbene Musiker:

87. Pietro di Sis, gentil'huomo nap., Comp. e Sonatore di liuto eccellente.
88. L'abbate Polverino, nap. Sonator di liuto, di Chitarra e di Sordellina eccellente.
89. Don Gio. Battista Califano, Comp. Napolitano.

Wolfgang Schmeltzl.

In dem Programm des deutschen k. k. Staats-Obergymnasiums in Olmütz, veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1880, hat Professor Wilhelm Saliger auf S. 17—32 die Lebensverhältnisse von Wolfgang Schmeltzl aus dessen Komödien und übrigen Gedichten zusammengestellt. Gebürtig war Schmeltzl aus Kemnat in der Oberpfalz; 1540 führte er in Wien als Schulmeister bei den Schotten (im Schottenkloster) eine Komödie (des verlorenen Sohnes) auf und so alljährlich, wenigstens bis 1548, um dem bis dahin üblichen Unfug bei den Fastnachtspielen fürzukommen. Im Jahr 1548 gab er seinen Lobspruch auf die Stadt Wien heraus (1849 von Kuppitsch wieder in gleichen Typen abgedruckt). Aus diesem erfahren wir, dass ihm der Rat von Wien „ettlich weingarten eingeben" hatte, damit er

„beym Salvator singn“ sollte. Später machte er den Zug des Erzherzogs Ferdinand gegen die Türken mit (wahrscheinlich als Feldkaplan) und beschrieb denselben in einem Gedicht (1556), auf dessen Titel er sich als „Pfarrherr bey Sanct Lorentzen auff dem Steinfeld in Osterreych“ bezeichnet.

Soweit reichen die Nachrichten, welche aus Schmeltzls Werken sich ergeben. Raupach im Evangelischen Oesterreich (Hamburg 1741, IV. B. S. 160) schliefst aus einigen Versen des „Christlichen vnd gewaltigen Zugs inn das Hungerlandt“ von 1556

„Das Euangeli wurd auch klar
Im Leger predigt offenbar“,

dass Schmeltzl evangelischer Geistlicher gewesen. Dies weist Saliger S. 21 f. mit Recht zurück, aber er muss auch selbst zugestehen, dass Schmeltzl mit den Lehren der protestantischen Kirche wohl vertraut war. Der Grund ist demselben unbekannt geblieben, indem ihm eine wichtige Notiz über Wolfgangs Leben in E. Wellers Annalen II, S. 247 f. entging (sie ist von mir durch Vermittelung von Dr. J. M. Wagner in Wien an Weller gelangt). Auf dem Titelblatt einer Ausgabe des Christlichen Zugs in das Hungerland (in meinem Besitz) hat nemlich eine gleichzeitige Hand folgendes eingetragen: „Difer Wolffgang Schmeltzel ift zu Amberg Cantor geweft, ein erlich ehelich Weib vnd Kindle gehabt, ift aber dauon in Oftorreich gezogen, feiner hauffrau verlaugnet vnd ein papiftifcher pfaff worden, got gebs ime zu perewen.“ Aus dieser Mitteilung erklärt sich alles, was uns bisher in den Schicksalen Wolfgangs rätselhaft war, unter anderm auch, wie er dazu gekommen ist, in Nürnberg eine musikalische Sammlung von Quodlibets bei Johann Petreius herauszugeben. Dieses Werk, welches Saliger nicht näher kennt, wird von demselben mit Unrecht auf S. 23 als eine Sammlung österreichischer Volkslieder bezeichnet. Schmeltzl gab es bereits 1544 heraus und hatte es ohne Zweifel bereits in seiner Heimat vorbereitet. In der Zueignungsschrift an den kaiserl. Rat und Stadtschreiber Franz Igelshoffer nennt Wolfgang den Petreius seinen „sonder verwanten, lieben herrn vnd freund“ und sagt, dass er die Sammlung auf dessen Veranlassung unternommen habe.

Elberfeld. *W. Crecelius.*

Mitteilungen.

* **Nachträge zur Erfindung der Ventiltrompete.** Die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung berichtet noch über folgende Erfindungen: Dickhuth,

Hofmusikus in Manheim hat 1812 ein Horn erfunden, auf dem man alle chromatischen Töne blasen kann. Die Beschreibung desselben, von Gottfried Weber in Manheim abgefasst, befindet sich im 14. Jahrg., Sp. 761, und besteht die Mechanik aus einem Ventil mit Federkraft, welches mittelst des Daumens mehr oder weniger eingedrückt werden kann.

1819 (21,691) wird über eine Klappentrompete des Herrn Aloys Laucher in Strafsburg berichtet, der darauf Concerte giebt und ist in der Beilage eine Abbildung nebst Tonumfang und Behandlung mitgeteilt. Die Abbildung stellt eine Trompete mit nur einer Windung dar, die aber mit sieben Klappen, ähnlich wie beim Fagott, versehen ist und auch so gespielt wird.

1821 (23,396) wird eine Trompete beschrieben, die ein Musicus vom 7. Gardeinfanterie-Regiment in Paris, Herr Legram, erfunden hat und bei der durch einen mit dem Daumen der rechten Hand zu bewegenden Schieber, der mit einer Feder versehen ist, alle chromatischen Töne vom tiefsten g der Violine bis in das 3 gestrichene c hervorgebracht werden können. Spalte 412 befindet sich die Abbildung derselben.

Ebendort, gleich darauf, ist eine Trompete von Herrn Sattler in Leipzig beschrieben, die mit den modernen Ventiltrompeten die gröfste Aehnlichkeit hat (s. die dort befindliche Abbildg., Spalte 411). Hier werden durch zwei Ventile, die in Federn laufen, ähnlich wie heute, die Töne der chromatischen Tonleiter erzeugt. Auch Hörner verfertigt Herr Sattler, welche dieselbe Vorrichtung haben.

1827 lässt sich Gaetano Brizzi in Ancona in Italien auf der Klappentrompete hören. (Leip. 29,637.) Das Patent des Heinrich Stölzel von 1818 scheint demnach wenig Erfolg gehabt zu haben.

* Zu Ambros' Geschichte der Musik erscheint jetzt ein Supplement, bestehend in einer Sammlung bisher meist ungedruckter geistlicher wie weltlicher Tonstücke aus dem Zeitalter der Renaissance: Niederländer, Italiener, Deutsche und Franzosen, herausgegeben von Otto Kade. Leipzig bei F. E. C. Leuckart. Preis der Lieferung 1 Mark. Bestellungen nimmt jede Musikhandlung entgegen.

* Herr Sac. Guerrino Amelli, Vice-Custode der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand beabsichtigt eine Ausgabe von Guido von Arezzo's Schriften zu veranstalten. Man subscribirt bei der „Direzione della Musica sacra in Milano, Via S. Sofia Nr. 1" und wird sich der Preis auf 20 Lire (= 16 Mk.) stellen. Aufserdem wird noch ein Antifonario Guidoniano zum Preise von 30 Lire angekündigt. Auf Verlangen kann der Prospekt buchhändlerisch bezogen werden.

* Herr Alb. Quantz hat folgende Portraits unserer Bibliotheck zum Geschenke gemacht: L. van Beethoven, kleine Ausgabe nach v. Klöber; Gioachimo Benincasa, Bass-Sänger in Dresden, † 1835; Giovanni Cantu, Tenorist, † 1822 in Dresden; Jos. Haydn, nach Ihrwach's Medaillon; Joseph Joachim in jungen Jahren als kgl. Hannoverscher Concertmeister; Louis Spohr mit seinem Autograph.

* Ein wenig beschädigtes, sonst aber kompletes Exemplar von Joh. Walther's Wittembergisch Geistlich Gesangbuch von 1524, zu drei bis fünf Stimmen. Partitur. Neue Ausgabe von Otto Kade. Publikation Bd. 7, 1878, ist von der Redaction bei Einsendung von 5 Mk. zu erhalten (Ladenpreis 15 Mark).

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied 2. Bd., Forts. S. 117—124.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

SEP 17 1881

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

(Fortsetzung.*)

Die hierher gehörige Stelle, die ich überhaupt nur einmal und zwar bei Wolf (Laïs) für die Rotte herangezogen fand, heifst dort:

His rote with outen wen
He Tristrem raught bi the ring
Miri notes he fand
Opon his rote of yuere.

Dieselbe steht aber im Gedicht nicht so zusammenhängend wie ich sie hier nach Wolf's Citat wiedergebe, welches je zwei Zeilen aus der 67sten und 70sten Strophe desselben, zusammengezogen hat. Hier liegt nun die Hauptschwierigkeit im richtigen Sprachverständnisse dieser Worte, die jedenfalls nicht als in reiner Sprache gedichtet anzusehen sind. Es scheint mir daher geboten zunächst zusammenzustellen was ich über die Handschrift gefunden, in der Hoffnung, dass Sprachkundige vielleicht dadurch veranlasst werden möchten, ihre Aufmerksamkeit derselben zuzuwenden und durch ihre sprachlichen Entscheidungen auch Licht in die musikalische Frage zu bringen, um hiernach auch über diese letzte *Rotten*-Quelle die Akten schliefsen zu können.

*) In Nr. 7, Seite 160, müssen am Schlusse die Worte „von Gottfried von Strafsburg" fortbleiben.

Im Nachtrag zu seiner Ausgabe Gottfried's von Strafsburg (1823) sagt von der Hagen von ihr: „Die einzig übrige unvollständige Handschrift ward in England gefunden; früher durch Auszüge und Abschrift, nunmehr (durch Walter Scott) durch Abdruck bekannt. Dieselbe besafs Francis Douce in London der sie W. Scott mitteilte. George Ellis machte Auszüge, oder vielmehr Umschreibungen mit merkwürdigen Stellen beider Gedichte für W. Scott's Ausgabe des englischen Tristan (W. Scott Works Introd. XXXVIII, LXXXVIII 205—245) der auch in den Anmerkungen beide vergleicht, sowie er daraus den im Englischen fehlenden Schluss ergänzt. Die ganze Pergamenthandschrift besteht nach Ellis (p. 208) nur noch aus zwei und zwanzig Blättern und ist aus dem 13. Jahrhundert, vermutlich Ueberbleibsel einer Klosterhandschrift.

Schon früher (1812) hatte v. d. Hagen von diesem Fragment gesagt, dass der Inhalt des Gedichtes zwar ganz mit Gottfried's Werk zusammenstimme, doch sei es sicher nicht die unmittelbare Quelle desselben, sondern — wie auch beibehaltene Wörter und Verse zeigten — irgend ein französisches aus dem Englischen übertragenes Gedicht. Dass Thomas von Erceldoune einen Tristan gedichtet habe, bezeuge auch seines zeitgenössischen Landsmannes, Robert Mannyan's of Brunne, altenglische Reimchronik (1303) in deren Vol. I. p. XCIX (S. W. Scott Introd. LIX) und obgleich er im Eingang des Gedichtes selber, nur als mündliche Urkunde genannt werde, so sei doch er wohl auch in jenen französischen und deutschen Berufungen gemeint. Nur der Umstand sei dabei bedenklich, dass Th. v. Erceldoune nach sichern historischen Anzeigen bei Scott erst um 1219—96 lebte; so dass, wenn er auch den Tristan sehr früh gedichtet — Scott setzte ihn 1250 — Gottfried, der ihn über Frankreich erhielt, sehr spät in's 13. Jahrhundert — gelebt haben müsste. In einer neueren Ausgabe der Werke W. Scotts, vom Jahre 1833, welcher die Handschrift von Thomas von Erceldoune — das von seinem Geber sogenannte Auchinleck-Ms. abschrieb, und mit eigner Hinzudichtung der fehlenden Teile, herausgab, ist auf Warton's History of English Poetry aufmerksam gemacht. Dem ersten Bande der 8. Ausgabe derselben (1824 erschienen) ist eine Besprechung von W. Scott's Vorrede (Introduction) zu „Sir Tristrem" beigefügt von Price, dem Herausgeber Warton's. Er sagt darin, dass die Tristansage lange vor Thomas von Erceldoune auf dem Continente verbreitet war; ferner, dass der von Gottfried angeführte Thomas von Britanie ein Anderer als Thomas von Erceldoune gewesen und in normännischem französisch (norman french) ge-

schrieben habe, sowie dass in dem schottischen „Sir Tristrem" keine Spur von schottische Phraseologie enthalten sei. Endlich dass W. Scott in keiner Weise einen Zusammenhang zwischen der Tristansage des Continents und dem Dichter von Erceldoune nachgewiesen habe. Der Herausgeber der neuen Ausgabe von W. Scott sagt (p. V) es müsse zugestanden werden, dass Price den bestimmten Beweis erbrächte, dass es eine alte Nachricht — „a Chronicle of Cornwall by Thomas of Britanny" — gegeben habe, auf welche die alten deutschen Sänger sich in Betreff der Helden der Tafelrunde zu berufen gewohnt gewesen wären; und da Gottfried von Strafsburg häufig die französischen Worte seines „Thomas von Britanie" anführe, so sei es kaum zweifelhaft, dass diese Chronik seine Quelle gewesen sei. Derselbe Herausgeber erinnert daran (p. VII) wie schon W. Scott die Ueberzeugung ausgesprochen habe, dass der Sir Tristrem des Rhymer of Erceldoune früher schon „durch viele Hände" in mündlicher Ueberlieferung gewandert sei, so dass die Sprache bedeutend alterirt gewesen, ehe derselbe überhaupt niedergeschrieben worden sei.

Im selben Jahre (1833) erschienen im Oktoberheft der Zeitschrift Gentleman's Magazine (p. 307—312) „Remarks on Sir W. Scott's Tristrem" in welchen Sir Fred. Madden bestätigt, Price habe unzweifelhaft Recht in der Behauptung, das Gedicht entbehre jeglichen schottischen Gepräges; er sei aber keineswegs der Erste welcher erwiese, dass der Thomas von Britanie Gottfried's von Strafsburg und Thomas' von Erceldoune — angenommen auch, dass dieser der Verfasser des englischen Gedichtes sei — nicht identisch sein könnten, indem bereits v. d. Hagen und Büsching andeuteten, weshalb dies nicht möglich sei und E. v. Groote es des Weiteren ausführe. Dagegen scheine niemand auf den Gedanken gekommen zu sein, dass wohl Thomas von Erceldoune in normännischem französisch geschrieben haben könnte und demnach doch die ursprüngliche Quelle, auf welche Gottfried sich beruft, und vielleicht auch der Verfasser des Fragmentes sein würde. Dasselbe meint auch Irving (Foreign Review, Juliheft Nr. 7, 1829 p. 156) wo er sagt, dass augenscheinlich die Abenteuer Tristans von festländischen Dichtern lange vor der Geburt des Thomas' von Erceldoune besungen worden seien.

In dem obigen Citat S. Fr. Madden's unterläuft nun aber ein kleiner Irrtum. Wenn Madden nämlich sagt „Hagen und Büsching" hätten diesen Zweifel angedeutet, so meint er offenbar den Grundriss von Hagen und Büsching. Dort steht aber noch ausdrücklich (Ausgabe: Berlin 1812 p. 132): „Die alte gedruckte Nachricht Gottfried's

von Strafsburg nennt als Quelle zwar einen Meister aus Britannien, aber der Name Thomas ist nur dem Münchener Codex beigeschrieben, und wahrscheinlich aus diesem genommen, da Gottfried sich gleich anfangs auf ihn, als die echteste langgesuchte Quelle bezieht. Dieser ist ohne Zweifel der Thomas Learmont von Erceldoune (in Schottland an der englischen Grenze) und The Rhymer (Reimer) benannt, dessen Tristan „den englischen Literatoren bekannt war." (Vergl. Pinkerton Anc. Scot. Poems Vol. I pref. p. 68, Eichhorn, S. 212.) Dagegen sagt v. d. Hagen allerdings im IV. Bande der Minnesänger p. 597 bestimmt: „So viel ist jedenfalls gewiss, dass der im französischen und deutschen Tristan genannte Thomas nicht Thomas von Erceldoune des englischen Tristan sein kann." Hiermit giebt er also einer später gewonnenen Anschauung Ausdruck, welche Sir Fr. Madden gemeint und deren Standort er nur irrig citirt hat.

Kurz vorher, p. 592, sagt v. d. Hagen a. a. O. „Thomas von Britanie las zwar Tristan's Geschichte in britunischen Büchern: was aber Gottfried von oder nach ihm, ‚dem Meister der Abenteure' las und verdeutschte, war ohne Zweifel ein französisches Gedicht; auf ähnliche Weise wie um dieselbe Zeit Marie de France, die weniger schriftlich als mündlich vernommenen britunischen Lay's französisch dichtete mit Unterscheidung bedeutsamer Namen und Wörter derselben in beiden Sprachen, denen sie auch wohl das entsprechende Englische noch hinzufügt, z. B. in ihrem Tristanlai." Von diesen britunischen Büchern sagt er noch, aus Anlass des Walisischen Idiomes, (IV. Msgr. p. 591): „Diese britunischen Bücher waren nicht grofsbritannische — englische oder walisische — sondern bretonische, von der Bretagne."

Wolf (a. a. O. p. 246) hebt hervor, dass sich die angeführte wie die deutschen Tristanstellen auf denselben Teil der Sage beziehen, nämlich auf die Geschichte von dem irischen Ritter — bei Gottfried Gandin genannt — der durch sein Saitenspiel dem König Marke seine Gemahlin, die blonde Iseult abgewann, die ihm von dem, von der Jagd heimkehrenden Tristan durch dasselbe Mittel wieder entlockt ward und dass beide Dichter diese Geschichte fast mit denselben Einzelheiten erzählen: nur mit dem Unterschiede, dass nach Gottfried es der Irländer auf der *Rotte*, Tristan aber auf der *Harfe* that; während nach Thom. von Erceldoune der umgekehrte Fall stattfand. Und in der That bilden die Federzeichnungen der Heidelberger Handschrift zu diesen beiden Stellen Tristan mit einer Harfe ab.

Ich habe mich nun bestrebt, der Bedeutung jedes Wortes in diesen zwei Stellen aus dem schottischen Tristan nachzuspüren, aber nur mit dem sehr bedingten Erfolge zum Teil sich untereinander widersprechender Angaben.

Einige Worte erklärt v. d. Hagen in dem seiner Ausgabe desselben angehängten Wörterbuche. (II. Bd. Gottfried v. Straſsburg's Werke, Breslau 1823, Max & Co.) Sein 1816 in Büsching's Wöchentl. Nachrichten (II. p. 141) mitgeteiltes Vorhaben der Herausgabe einer verglichenen und berichtigten Ausgabe des Tristan mit den nötigen Erläuterungen, Einleitung und Wörterbuch, wozu er sich mit E. von Groote vereinigt habe, ist bekanntlich nicht zur Ausführung gekommen.

Die von ihm erläuterten Worte sind nun die folgenden (siehe Bd. II p. 222)

*wene**): Ween. *Withouten wene.* Without guess, certainty; an expletive II 67, [also: ohne Wahn, (ohne Schwanken) mit Sicherheit]

raught: rauzt (raugt). Reached, gave. II, 67. [erreicht, erlangt; gegeben]

mirie: miri. merry. II, 70 [vergl. allgem. Wörterbuch z. Ganzen: Mirthes, used for glees or tunes,] heiter, fröhlich

fand: To find, oder found. II, 70 [finden, gefunden]

Opon: upon. II, 70 [auf]

yvere: Yvory. II, 70 [Elfenbein].

In dem bereits erwähnten allgem. Wörterbuch zum Ganzen, sind auch noch die oben fehlenden Worte „withouten" und „ring" erklärt; ersteres durch Verweisung auf *wene*, letzteres durch das mittelhochdeutsche Wort *rink*, das durch Ring, Panzerring, auch durch das Adjectiv *ringe*, welches leicht, oder *ringen* als Verbum, das ringen Uebung (ritterliche) streben, kräftig leben heiſsen würde.

---

*) Anmkg. Im Gedicht steht nicht *wene* sondern *wen*. Obwohl weder von der Hagen noch Halliwell es ausdrücklich sagen, so handelt es sich vielleicht dabei nur um eine Abbreviatur die der Reim

His rote withouten w e n
He raught by the ring;
To folwed Tristrem the k e n
To ship ther thai her bring

bedingt und erlaubt, und würde das unverkürzte Wort *wene* lauten. Vergl. die vorangehenden Zeilen wo etwas Aehnliches stattzufinden scheint:

Tho was Tristrem in t e n
And chidde with the king:
„Gifstow glewemen thy q u e n?
Hastow no other thing?

Vergegenwärtigt man sich, in welchem Zusammenhange die obigen Verse im Gedichte gesprochen werden, so könnte man wohl gelten lassen, dass Tristan, der eben im Zorne der Entrüstung den König gescholten: ob er Spielleuten nichts anderes als seine Königin zu geben habe?

„Seine Rotte ohne Schwanken" (Zaudern)
(His Rote withouten wen)

zur Hand nimmt. Wir dürfen aber nicht unbeachtet lassen, dass Wolf (Laïs 246) diese Zeile mit der Abweichung giebt, dass er die Sylben trennt und statt: Withouten wen, — wie Hagen — With outen wen schreibt und hierzu würde Halliwell*) uns folgende Erklärungen geben.

Er übersetzt nämlich *outen* durch *strange*, *foreign*: fremdartig, fremdländisch; *wen* fehlt auch bei ihm, aber wene, das er wie von d. Hagen hat, giebt er in zwei Formen, nämlich als Verbum *to think, to suppose:* denken, vermuten und als Subject: *guess, supposition, doubt;* also wie oben Wahn, Vermutung, Zweifel. Für raught kommen zwei Dialekte in Frage nach ihm; nämlich raught als Vergangenheit für den Indikativ to rake, wie auch S. Frd. Madden es giebt: Remarks on S. Tristrem, Gentleman's Magazine 1833, Oktoberheft p. 311, welches im „West-Saxon" üblich, und raught als Adjektiv für einen wert gehaltenen Gegenstand: cared (for); oder für einen Gegenstand der mit einem Halse versehen ist: necked welches beides im Angelsächsischen gebräuchlich. Die eine wie die andere der angelsächsischen Formen lassen sich mit einem Musikinstrument wohl zusammen denken: sei es die „eines wertgehaltenen Gegenstandes," sei es die „mit einem Halse versehen" sein. Es fragt sich also hier, erstens: wer richtig — aus der Quelle — gelesen, respective abgeschrieben hat? v. d. Hagen, dem im dritten Stück einer Recension des Buches der Liebe (Leipz. Lit. Zeit. 12. März 1812, Nr. 62, 63 und 64) der Vorwurf der Oberflächlichkeit — gemacht wird; oder Wolf, der nicht anführt ob er nur citirt (und dann nicht sagt woher) oder ob er aus der Tristanhandschrift selber excerpirt habe? Ferner, ob die „West-Saxon" Sprache oder die angelsächsische hierbei eher in Betracht komme — oder wohl gar alle beide besser bei Seite gelassen werden? Auch dies entzieht sich, eines

*) A Dictionary of Archaic and Provincial Words, obsolete phrases, proverbs and ancient customs, from the fourteenth century; by James Orchard Halliwell Esq: F. R. S. in two volumes, Third Edition. London. Thomas and William Boone, 29 New Bond Street. MDCCCLV.

wie das andere meiner Beurteilungsfähigkeit; aber ich musste hervorheben, dass die angelsächsische Deutung die *Rotte* als ein fremdländisches (oder fremdartiges) mit einem Halse versehenes Instrument darstellen könnte. Dagegen wenn die Hagensche Lesart, dass die von Wolf getrennt gegebenen Silben zusammengehören, die richtige ist und es also nicht *with outen wen*, sondern: *withouten wen* heifsen müsse, dann auch *raught* auf *reached* hinweist und wir für diese — mir die natürlichere scheinende — Auslegung:

His rote, withouten wen,
Seine Rotte ohne Schwanken (Zaudern)
He raught bi the ring
Er am Ring sich zulangt

sowohl in der Lex Angliorum et Werinorum (um 800) einen nicht unwichtigen Praecedenzfall und in Gerbert's Abbildungen der St. Blasiushandschrift (De Cantu et Mus. Sacr. T. II. Tab. XXVI, fig. 3) eine bestätigende Abbildung haben, welche zusammen Tristan's Handlung in lebhaft erregter Geste, zu veranschaulichen vermögen. Die Lex Angliorum et Werinorum besagt nämlich, Tit. 5, Art. 20: „Qui harpatorem, qui cum circulo harpare potest, in manum percusserit, componat illum quarta parte maiori compositione quam alteri eiusdem et conditionis homini." Und welcher Art dieser Reissring gewesen, zeigt uns die Abbildung der obigen St. Blasiushandschrift fol. I, fig. 3. Die vier kleinen Ringe od. Knöpfe an dem Ringe, welche vielleicht bei verschiedenem Material der Saiten eine Veränderung des Klanges hervorzubringen vermochten, deuten jedenfalls auf eine Gröfse und Stärke desselben hin, welche ebensowohl gestattete das Instrument damit von der Wand herab, als von einem Tische, rasch an sich zu ziehen. Er deutet aber auch auf die Art des Tragens der Rotte hin, wie sie Gottfried von Strafsburg in seinem Tristan erwähnt, wenn er (Bd. I, p. 180, Vers 13120, Ausgabe v. d. Hagen) sagt

„Über sinen rukke fürt' er
eine roten, diu was kleine."

Es lässt sich wohl vorstellen wie Tristan rasch entschlossen die Rotte am Ringe ergreift und sich über den Rücken wirft, sie zugleich an einem Knopfe seines Kleides mit dem Ringe anhängend, wie man Ausgang des Mittelalters noch die sogenannten Schultergeigen befestigte, die man wie ein kleines Violoncello vor dem Körper hängend trug und mittelst einer Schlinge am Kleide anhängen musste, um die Hände zum Spielen frei zu haben. Wir wissen ja auch, ich erinnere daran, aus dem Eingange, dass es in der schottischen Sage

im Gegensatze zur deutschen, die Rotte war, auf welcher Tristan siegesbewusst den Kampf um die geraubte Königin wagt, welche dort dem Könige, durch das Harfenspiel des fremden Ritters abgewonnen worden. Wir dürfen auch an dem Ausdrucke „cum circulo harpare potest" keinen Anstofs nehmen, weil dieser Ausdruck im Mittelalter unterschiedlos für alle Saiteninstrumente gebraucht wurde, deren Saiten gerissen oder gezupft wurden im Gegensatze zu Hackebrettern, welche geschlagen wurden. Man sagte „herpffen" auch wo es Harfen gar nicht waren die gespielt wurden; ja gradezu die umgekehrte Redeweise kommt häufig vor, wie z. B. bei Schmeller (Bair. Wörterbuch III. 170, Cgm. 121. f 88a):

„Als her David sein rotten spien wan er darauf herpffen wolt"

um nur eines der vielen ähnlichen Beispiele anzuführen. Liefsen sich jene beiden ersten Verszeilen wirklich so wiedergeben, so wäre dies alsdann von durchschlagender Bedeutung, weil damit festgestellt wäre, dass die Rotte ein Zupfinstrument gewesen und mithin vom Crwth und Psalterium (Bogen- und Schlaginstrument) ein für allemal geschieden. Der verstorbene Fétis würde nun zwar wohl hierzu bemerken, dass er hierüber längst im Klaren gewesen! Vide seinen Antonio Stradivari, wo es pag. 28 über die Rotte heifst: Nous n'avons pas de conjectures à faire sur l'instrument en lui-même, ni sur la manière d'en jouer; car un manuscrit du commmencement du septième siècle qui existait autrefois dans la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Blaise, renfermait une figure de femme, qui pince les cinq cordes d'une cithare teutonique ou rotta, les quelles sont attachées à un cordier allongé et sont appuyées sur un chevalet. L'abbé Martin Gerbert a publié cette figure. (De cantu et musica. T. II. Tab. XXVI, Fig. 3.)

Das ist nun freilich sehr kurzer Hand abgethan und hat auch bislang keinen Widerspruch gefunden. Es unterläuft dabei nur die Kleinigkeit, dass der Bildner des Manuscriptes diesem Figürchen gar keine Benennung beifügt, dagegen ein gröfseres von Fétis weiterhin citirtes, *Cithara teutonica* und ein, etwas in der Form abweichendes, drittes *Cithara anglica* bezeichnet; keinem dieser Instrumente aber den Namen Rotte beilegt oder andeutet, dass unter Cithara teutonica die Rotte zu verstehen sei. Für diese stillschweigende Unterlegung ist der angebliche Brief des hl. Bonifacius*) ver-

*) Als der erste Artikel bereits gedruckt war, kam mir durch einen glücklichen Zufall das Werk von Forster und Sandys zu Gesicht und ergänze ich um so lieber hier, dass auch sie pag. 21, also schon 1864 die Autorschaft

antwortlich! Fétis fährt ganz harmlos fort: „Une autre rotta semblable à celle-ci pour la forme, sauf le chevalet, est montée de sept cordes; elle est tirée d'un autre manuscrit du neuvième siècle; l'abbé Gerbert l'a également fait graver. (Ibid. tab. XXXII. fig. 17.) Er bemerkt dabei gar nicht, oder verlässt sich darauf, dass seine Leser seiner Behauptung nicht in Gerbert prüfend nachgehen werden: dass er die Details, welche er als von einem Instrumente beschreibt, von zweien entlehnt hat. Wie die Abbildung bei Gerbert zeigt, hat das Instrument, welches er zuerst beschreibt, allerdings einen Steg, aber den „cordier allongé" — den verlängerten Saitenhalter — sucht man vergeblich darauf, aus dem einfachen Grunde, weil er sich auf dem zweiten Instrumente befindet, von welchem er sagt, dass es dem vorigen ganz gleich sei, bis auf den Steg, jenem gröfseren, *cithara teutonica* benannten Instrumente und von welchem Fétis selber sagt, dass es in einem andern Manuscripte dargestellt ist, das um zwei Jahrhunderte jünger sei.

Zu Tristan zurückzukehren, so haben wir dort noch die zwei letzten Zeilen der angezogenen Stelle in Betracht zu ziehen:

Mirie notes he fand
Opon his rote of yuere

So einfach die erste Zeile sich übertragen lässt:

Fröhliche Weisen (nötelin) fand er auf seiner Rotte

analog den „nötelîn" Tristan's wie Isolden's an mehreren Stellen in Gottfried's Tristan, so komplizirt stellt sich die Sache bei der letzten Zeile dar. Wir haben allerdings ein deutsches Gegenstück für dieselbe, sowohl für die Rotte in Gottfried's Tristan, wo seines Gegners Instrument an der bereits angeführten Stelle (13125) beschrieben ist, als:

eine roten, diu was kleine
mit golde unde mit gesteine
geschônet unde gezieret,
ze wunsche gecordieret

wie, in den Gesammtabenteuern, Vers 16 397, wo von „einer videlen" erzählt ist „mit sîdînen seiten, erziuget wol, als sie ein Vürste verem „solfdaz gebrûnieret, der capellon gezieret mit golde unde mit ge„stein, von edelen helfenbein, under dem swebet ein palmât sidin „horte" u. s. w. Allein es ist dabei Folgendes in Erwägung zu ziehen:

Cuthberts wieder hergestellt haben, als ich genötigt bin sie im Folgenden anzugreifen, wovon die bescheidenen Verfasser (vergl. ihre Einleitung) vielleicht weniger Schuld haben, wie die Schriftsteller, die sie bonna fide benutzt haben.

erstens, dass v. d. Hagen *yvere* abschrieb und naheliegend durch *ivory* (Elfenbein) übersetzte; Wolf dagegen *yuere* schrieb, was vielleicht auf *yore* hinweisen könnte und womit noch heute im Englischen etwas in weiter Ferne zurück liegendes bezeichnet wird und durch: von Alters her, von ehedem, im deutschen wiederzugeben wäre, welches ebensowohl auf den Wert des Instrumentes, als auf das Siegesbewusstsein einer schon oft erprobten Zaubermacht, bezogen werden könnte. Nicht zu übersehen scheint mir auch, dass Halliwell's höchst reichhaltiges Wörterbuch, das z. B. das Wort *outen* hatte, das ich sonst nirgends fand, das Wort *yvere*, das v. d. Hagen so glatt weg mit *ivory* zu decken vermeint, gar nicht hat. Der Klang des Wortes, wenn man das *u* für *v* liest, erinnert wohl an das französische *ivoire* und wurde vielleicht auch früher das *oi* dort ebenso *ai* ausgesprochen wie man sonst *avois*, *recevois* schrieb und *avais*, *recevais* aussprach. Ob aber in den Dialecten, welche hier in Frage kommen, diese Annahme, das *u* als *v* zu lesen, wie es bei Notker vorkommt, zulässig ist, kann ich nicht entscheiden. Musikalisch klangvoll, von hinreissendem Zauber kann man sich einen Tonkörper von Elfenbein gerade nicht vorstellen; dagegen wohl einen solchen wie die Gesammtabenteuer ihn beschreiben (s. ob.) Und ist es denn bedeutungslos, dass in jenen beiden Stellen ausdrücklich gesagt ist:

mit Golde unde Gestein gezieret

also nur geschmückt; in der zweiten aber sogar geradezu steht:

der capellon — gezieret mit golde unde mit gestein — von edelen Elfenbein —.

Also der Deckenrand „von edelen helfenbein." Das passt schon besser zu Gandin's schöngezierter Rotte (bei Gottfried), wenn man sich diese gleichfalls, wie jene „wol erzeugte" *videl*, von „Solfdaz" (Holz) erbauet und mit Elfenbein eingelegt denkt! In einer Anmerkung zu Gottfried's Tristan (Minnesäng. IV. 124, G. v. St. p. 604, 3) erzählt von der Hagen von einem Elfenbeinkästchen, welches dem verstorbenen Besitzer der Handschrift der beiden französischen Tristangedichte, Francis Douce gehört habe, und sich jetzt als dessen Vermächtnis in der reichhaltigen Sammlung des gegenwärtigen Besitzers Sir Samuel Rush Meyrick zu Goodrich Court, Herefordshire befinde. Dieser habe das mit geschnitzten Darstellungen verzierte Kästchen in der Monatschrift *The Analyst* (Vol. I. London, 1834, p. 233) selbst beschrieben und mit Bezugnahme auf Davies*) Deutung der Dich-

*) Edw. Davies, Mythology and rites of the British Druids ascertained by national documents. London 1809.

tung stehe diese Beschreibung mit Abbildungen in gleicher Gröfse nach Zeichnungen von Henry Shaw in der Zeitschrift Gentleman's Magazine 1835, Februarheft, nochmals abgedruckt. Von diesen Darstellungen die er „eine wohlgewählte, bedeutsame Bilderreihe" (1—12) nennt, sagt v. d. Hagen, dass sie zum Teil mit den Gemälden der Münchener Handschrift von Gottfried's Tristan zusammenträfen: „die „Gestalten sind meist kurz und die Glieder meist zu stark; jedoch „scheinen die Gesichter, wie die Gebärden ausdrucksvoll und das „ganze Gebilde den Tristanhandschriften gleichzeitig."

Durch ein eigentümliches Verhängnis das sich an alle Rottenquellen zu heften scheint, fehlt dieser ganze Abschnitt des Gedichtes in der Münchener Handschrift, wegen eines Defectes von vier bis fünf Blättern im Codex.

So stellt sich schliefslich die Ausbeute der so vielverheifsenden und bei richtiger Lesung vielleicht auch erfüllenden Stelle immer noch als sehr ungenügend und mangelhaft dar, und sie wird es bleiben müssen bis die sprachliche Seite der Frage von kompetenter Seite gelöst wird. Fétis' Beschreibung, nach welcher das bei Gerbert abgebildete Figürchen der St. Blasius-Handschrift das dargestellte Instrument spiele: „qui pince les cinq cordes", kann ich nicht zustimmen. Es scheint mir evident, dass sie das Instrument, welches ihre eine Hand fasst, durch die Anlegung der gespreizten anderen an die Saiten, nur aufrecht hält; undenkbar ist es ja doch die Saiten, welche über einen Steg gehen, unterhalb desselben anzuschlagen oder zu reifsen. Aufserdem widerspricht auch die gespreizte Stellung der Finger der Behauptung *pincer*, welches ein Anfassen der Saite bedingt.

(Fortsetzung folgt.)

Conrad Hagius von Hagen.

(Georg Becker.)

Zu der in der ersten diesjährigen Nummer, von Herrn Eitner gegebenen Beschreibung von Conrad Hagius' Sammelwerk „Newe künstliche musikalische Intraden" etc., erlaube ich mir folgenden Beitrag.

Die Tenorpartie dieser seltenen Sammlung, von der ich ein Exemplar besitze, enthält eine Widmung und eine kleine Einleitung, deren Inhalt manches Intressante bietet.

So lehrt uns die Dedikation an Herrn Ernsten Grafen von Holstein-Schawenburg und Sternberg u. s. w., dass Hagius „mit der Bestallung eines Componisten an der Hof-Music — dessen Kapellmeister er früher war — gnädig ad vitam ist versehen worden." Er weifs sehr gut, sagt er, dass er nicht „müfsig gehen und das Pflaster allzeit tretten, sondern nach den geringen Gaben die ihm von Gott gegeben sind, studieren soll." Er verspricht darum als Beweis seiner Thätigkeit seinem Herrn jährlich eine Arbeit zu liefern. „Vorliegende, die er für das 14. Jahr (1614) schuldig ist, kommt einige Monate zu spät, doch hat er schon anderswo die Gründe dieser Verspätung angegeben."

Die Widmung wurde in „Rintlen den 3. Martii, stylo antiquo, anno 1615" verfasst.

Die Einleitung lautet wörtlich:

„Ad benevolum Lectorem."

„Günstiger lieber Leser, für jene 20 Jaren, da ich diese nachbenannte Königreiche und Provincien oder Fürstenthümer, als nemlich Oesterreich, Böhmen, Ungern, Polen, Preufsen, Littawen, u. f. w. durchgereiset bin, da hab ich allzeit Nachfrag gehabt nach denen, welche der edlen Kunst Music verwandt gewesen seyn, wie solches mein Stammbuch zum theil aufweiset. Und dazumal ist mir zwar von etlichen, so der Vocal- oder Instrumental-Music seyn zugethan gewesen, viel gutthat erzeigt und bewiesen worden. Und dieweil ich nur gute correspondentz und Kundschafft mit ihnen getroffen, so seyn zum theil einige Instrumentisten gewesen, die von etlichen Galliarden, Pavanen etc., allein den Bass und Discant, auch nur gar eine Stimm, gehabt haben, denen ich (weil nicht alle Musikanten Contrapunctisten und Componisten seyn können) auf ihr bitt die Mittel-Stimmen nach meiner geringen Art hinzugesetzet. Ich hab aber auch befunden, da sie gleich etliche Mittel-Stimmen gehabt, dass sie in etlichen Stellen *vitiose* sei'n gewesen, das ist: Sie seyn voller Vitien gesteckt, und defshalben ich verursacht worden, etliche ander Mittel-Stimmen zu setzen".

„Zu dem fand ich auch dass in etlichen Stimmen kein rechte singerische Art sich sehen liefs: Difs aber soll und muss also verstanden werden, ein jegliche Stimm in der Music, es sey gleich was vor ein Stimm es sey, die muss nach ihrer Art und Eigenschaft etwan zierlich gesetzt werden, dass sie recht musicalisch soy, als, wenn sie allein mit einem Instrument, oder mit menschlicher Stimme gehört wird, dass sie dann anmutig, lieblich anzuhören sey, damit es

den Zuhörern, und dem der sich damit hören lest, ein Freud und Erquickung bringe."

„Wo diese Wörter stehen, *Medias voces adjecit vel addidit* C. H., da seyn die Mittel-Stimmen von mir hinzugesetzt, und C. H. findet man denn bey den hinzugesetzten Stimmen."

„Also auch: *ad Basin caeteras voces composuit* C. H. oder, *caeteras voces ad hunc cantum composuit* C. H., so findet man dessgleichen C. H. bey den hinzugesetzten Stimmen, welche ich auch hinzugesetzt habe. Ich habe wol zwar keine Namen über etliche Galliarden und Pavanen, wer sie gemacht hat geschrieben funden, ob sie Italianische, Französische, Teutsche oder Engelländische *Autores* seyn, solches ist mir unbewusst: Derentwegen ich sie auch Namlos gelassen. Habe doch hieneben etliche namhaffte Autores gebraucht, welche meine bekannte günstige Herrn und gute Frounde sein, deren Namen allhie ordentlich nachgezeichnet werden und ausdrücklich auch bey ihren Intraden, Galliarden, Pavanen etc. die sie gemacht haben, nach der lenge zu finden seyn."

„Difs seyn die Authoren so in diesem Werk befunden werden: *Alexander Horologius. Diamedes Gedeon Lebon. Tobias Hoffcuntz. Johannes Grabe. Christoff Buel. Johann Staden. Gregorius Huvvet. Josephus Biffi. Thomas Simpson. David Thusius. Conradus Hagius.*"

„Wo das Wort *correct* seht, dieselbigen *Galliarden* seyn zum theil von mir, wegen der bösen species die sie haben in sich gehabt, mit fleifs durchsehen, und wo es sich hat fügen wollen, auch corrigirt worden. Weil diese Sachen meist auf Geigen gebraucht werden, so lass dir günstiger Leser hie nicht frembd nemen, dass etliche dieses (die gegeigete Semitonia) welche bisweilen aufserhalb den *cadentiis descendendo* gesetzt seyn: das ist, wenn nach dem *diesin* die *nota* ein secund oder tertz unter sich steiget etc. In andern Sachen, als Motetten, Madrigalien, und Teutschen Gesängen, wie mir diefs wohl bewust ist (der gemeinen Regel und Gewonheit nach) gebürt sichs nicht, es brauche einer dann eine Licentz wegen der Wörter oder sonsten um ander Zierlichkeit willen: oder aber dass einer durchaus *cromaticum genus* brauchen wölle, welches bey unser Zeit allgemach *ad antiquos usus reducirt* wirde."

„Es wird allhie auch offt in etlichen Intraden, Galliarden und Pavanen etc., die letzte 3 nota zu end gar blos gelassen, dass nach ihr kein rechte gebräuchliche Finalnota mit der gemein end pausen gesetzt wird, wie es im Anfang der *Intraden* so mit Text unterlegt seyn, geschehen ist. Deretwegen ist *Hemiciclus cum puncto inserto*

unten oder oben in etlichen der letzten End-Noten gesetzt, dass es nach derselben *repetition*, daselbst, das *Final* oder gar die Stillschweigung des *Finals* anzeigt. Viel günstiger Leser, nimb hiemit für gut, so ich von Gott weiter das leben haben werde, so sollen dergleichen Sachen mehr in Kurtzen folgen."

Noch bleiben mir einige Worte über das Geburtsjahr von Hagius zu sagen:

Fétis meint: „Hagius naquit à Reinteln en 1563 et non en 1559, comme on l'a dit dans le *Dictionnaire de Musiciens* de 1810; car au bas du portrait de ce compositeur, placé dans l'un de ces ouvrages publié en 1617, on trouve ces mots: „*Conradus Hagius Rintelius, aetatis suae* 54." Abgesehen von dem Fehler den Fétis begangen hat, indem er aus 45 54 machte, teile ich doch nicht seine Rechnungsweise. Die Jahresangabe 45 bezieht sich gewiss auf die Zeit der Verfertigung des Bildes, d. h. auf das Jahr 1595, während die Jahreszahl 1604 wohl einem Drucke, möglicher Weise der, in demselben Jahre in Frankfurt erschienenen „Newe teutsche Tricinien" etc. entnommen ist; Hagius ist nach meiner Meinung im Jahre 1550 geboren. Es wird sicherlich niemand einfallen, unter sein vor neun Jahren gemachtes Porträt sein jetziges Alter zu schreiben.

Zum Schlusse noch eine unbedeutende Bemerkung. Nach C. F. Becker sind die „Newe künstlichen musikalischen Intraden" u. s. w. im Jahre 1616 erschienen. Ich glaube er hat Recht. Von den vier Datumangaben die den Titel derselben beschliefsen, bringt die von Herrn Eitner citirte das Jahr 1617, während die drei anderen, wie nachstehend zu sehen ist, die Zahl 1616 ergeben:

CrVX reDoMptorIs = 1616
BoatVs erIs sI DIVItIas ConteMptorIs = 1616
AnnVs se DeCIMVs (non admodum) bonVs = 1616.

Mitteilungen.

* Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt zwei Liederbücher im Ms. aus dem 15. Jahrhundert: 1. Das Liederbuch von Oswald von Wolkenstein (Ms. mus. 2777, gr. Fol., 61 Bll.). Auf dem 38. Blatte liest man: *Inn der Jarczal Tawsend vierhundert vnd Inn dem funf vnd zwainczigsten Jare Geschrieben Ist dicz puch vnd Ist es genannt der Wolkenstainer.*" Es ist eine alte Kopie des im Besitze des kk. Kämmerer und Vice-Landeshauptmann, Herrn Arthur Graf von Wolkenstein in Innsbruck, befindlichen Originals (Autograph) und enthält 82 Lieder, meist mit Melodieen, auch mit 2- und 3stimmigem Tonsatze versehen.

Die Notation ist mit der schwarzen Choralnote ausgeführt, wie z. B. das Locheimer Liederbuch p. 44, neue Ausgabe p. 155, Facsimile, oder auch die Beispiele in Coussemaker's Histoire de l'harmonie au moyen âge (Paris 1852) Monuments, planches 32—36, besonders ähnlich den auf 35 und 36. Die Texte sind bereits neu herausgegeben von Peter Weber, dagegen ist die Musik noch völlig unbekannt. 2. Ein Liederbuch von Peter Spörll, 1472, welches bei meinem Besuche in Wien im Jahre 1877 nach Strafsburg schon seit Jahren verliehen war zum Zwecke einer Herausgabe desselben, doch bis heute meines Wissens noch nicht erschienen ist und schwerlich das Licht der Welt erblicken wird und dann gewiss nicht mit den Melodieen. Mutmafslich stofsen die Herausgeber auf dieselben Schwierigkeiten wie ich bei der Herausgabe des Münchener Liederbuches. — Alle meine Bestrebungen, das erstere nach Berlin zu erhalten, sind gescheitert, wohl hauptsächlich durch die schlimme Erfahrung, welche sie dort an Mommsen gemacht haben, und der 2. Band des deutschen Liedes muss daher ohne diese beiden Liederbücher erscheinen, wenn nicht von anderer Seite Hilfe erscheint. Diese Hilfe müsste wohl aus Wien selbst kommen und hege ich die Hoffnung, dass sich durch diese Anzeige eine fleifsige hilfreiche Hand erbietet, wenigstens einen kleinen Teil in der Originalnotation zu kopiren und den Monatsheften zur Veröffentlichung zu übergeben; vielleicht entschliefst man sich auch in Strafsburg die Veröffentlichung des Liederbuches von Spörll den Monatsheften zu überlassen. Wir legen diese Angelegenheit allen denjenigen an's Herz, und bitten sie ihren Einfluss geltend zu machen, denen das deutsche Lied der älteren Zeit von Wert ist und die durch die Veröffentlichung in den Monatsheften endlich einmal ein praktisches Resultat vor Augen sehen.

Eitner.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig. Juni 1881. Von der *Mozart*'schen Gesammtausgabe werden demnächst erscheinen: Mitridate, König Thamos, Die Entführung. Ferner Arien mit Orchesterbegleitung, Tänze für Orchester, die Streichquartette, Streich-Duos und Trios. — Von der *Palestrina*-Ausgabe erscheinen Bd. 9: Offertorien, Bd. 10 u. 11: Messen. — Von Robert *Schumann's* Gesammtausgabe sind Sinfonien, Streichquartette, das Requiem, Werke für Pfte. und andere Instrumente und für Orgel erschienen. — Von den „Sammlungen musikalischer Vorträge" (müsste es nicht besser heifsen: Vorträge über Musik? denn musikalisch werden wohl die Vorträge nicht sein) sind Nr. 20—28 erschienen. Darunter die Biographieen über Peter Cornelius, Faustina Hasse, Joh. Brahms und Josefine Lang: Ferner die historischen Abhandlungen von Riemann: die Entwickelung der Notenschrift und von Röder: über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien.

* Beethoven hat sich in den letzten Jahren seines Lebens nicht so weit vom öffentlichen Leben zurückgezogen, als man gewöhnlich annimmt. So berichtet die Allgemeine musik. Zeitung (Leipz. 1822) aus Wien, Spalte 310: „Unser Beethoven scheint wieder für Musik empfänglicher zu werden, welche er, seit seinem zunehmenden Gehörübel, beinahe als Misogyn geflohen hat. Er phantasirte bereits schon einige Male in einem geselligen Zirkel ganz meisterlich zur allgemeinen Freude, und bewies, dass er noch immer sein Instrument mit Kraft, Lust und Liebe zu behandeln verstehe."

* Franz Liszt trat 1823 (12 Jahr alt, meist als 10jähriger angezeigt) als Klaviervirtuose auf und erregte in Wien, München und Paris ungeheures Aufsehen. Die Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig, Bd. 25, 26 u. f.) bringt

zahlreiche Berichte darüber. Unter anderem ist auch 1824, Bd. 26, Spalte 308, gesagt — Bericht aus Paris vom 8. Februar 1824 — „dass er auf einem Flügel von sieben Oktaven spielte (vom contra C bis fünfgestrichenen C), der durch diese übertriebene Ausdehnung den Uebelstand mit sich führte, keine Stimmung zu halten. Man war genöthigt, in der Mitte eines Stückes abzubrechen, um die, um einen halben Ton gesunkenen Saiten bestmöglichst hinaufzustimmen und die zerrissenen wieder zu ersetzen. Mag wohl dieser Unsinn, dem Umfange des Pianoforte's keine Schranken zu lassen, von den Klavierspielern herrühren, die dadurch neue Effekte zu erhalten glauben, oder vielmehr von den Klaviermachern, die dadurch ihren Instrumenten einen Vorzug und Käufer zu verschaffen suchen." In diesem Räsonnement geht es noch eine Weile weiter. Uns giebt dasselbe aber die erwünschte Gelegenheit, die Fortschritte der Technik in dem Instrumentenbau zu beobachten.

* Paloschi, Giov.: Annuario musicale storico — cronologico — universale. I più notevoli Compositori, Concertisti, Teorici, Critici, Poeti melodrammatici, ecc. di tutti i tempi e d'ogni Nazione. — Avvenimenti aristici importanti. — Luogo e data della prima rappresentazione di opere antiche e moderne. — Centenarii prossimi. — Etá di celebri maestri. — Le prime opere teatrali dei compositori più o meno celebri dall' invenzione dell' opera fino ai nostri giorni. — Epoche memorabili dell' opera in musica. — Coincidenze di data in ordine cronologico. I più rinomati maestri, artisti, scrittori, ecc., defunti coll' indicazione delle cittá, borghi, villaggi ove nacquero, ecc. Indice alfabetico. — Compilazione di . . . Edizione seconda notabilmente accresciuta e migliorata, con aggiunta di tre rubriche nuove. Prezzo netto Fr. 4. — R. Stabilimento musicale Ricordi Milano-Napoli etc. 1878.

In gr. 4°. VI, 144 Seit. Bei der Ausführlichkeit des Titels, der an die Titel des 18. Jahrhunderts erinnert, ist ein weiteres Wort kaum von Nöten. Ob die Daten aber zuverlässig sind, wäre erst nach einem öfteren Gebrauche zu erfahren. Vielleicht hat Jemand dasselbe nach dieser Seite hin bereits untersucht und giebt uns darüber Kunde. Uebrigens sind die Daten abermals verwertet in einem bei Ricordi in Mailand 1881 erschienenen Kalender, der für jeden Tag ein loses Blatt enthält mit grofsgedrucktem Datum, ähnlich den Comtor-Kalendern. Dieser letztere ist mit ausserordentlichem Fleifse angefertigt.

* Uebersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel. Bearbeitet von *Carl Israel.* Cassel. A. Freyschmidt. 1881. In 8°, VIII u. 78 Seiten. Wir empfehlen diesen wertvollen Katalog dringend zur Anschaffung. Auf den Katalog selbst kommen wir später noch einmal zu sprechen.

* Herr E. Bohn, Organist in Breslau, veranstaltet daselbst musikhistorische Soiréen und macht sich auch sonst um die Erforschung der dortigen Bibliotheken verdient.

* Valdrighi, Luigi Francesco: Musurgiana Nr. 6: Pietro Bertacchini e altri musicisti del secolo XVII. (Cont. delle annotazioni bio-bibliografiche di musicisti modenesi.) Modena tipogr. di G. T. Vincenzi e Nipoti. 1881. In gr. 8°, 21 Seiten.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied," 2. Bd., Forts. S. 125—132.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

OCT 21 1881

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

(Fortsetzung.)

Ein trauriges hierhergehöriges Seitenstück zu den willkürlichen Interpretationen von Fétis liefert die bereits erwähnte, in London 1864 erschienene englische Geschichte der Violine von Forster & Sandys, wo wir p. 24 das folgende Citat finden. Die Verfasser machen in ihrem Werke darauf aufmerksam, dass eine Stelle von Gerson, welche sie nach Gerbert (De Cantu et Mus. Sacr.) wörtlich citiren, besage: „Chordae secundum glossas positae sunt pro quibuslibet instrumentis, aliis a psalterio et cithara, quae chordis sonat repercussis sit viella, sit symphonia, sit lyra, sit rota, sit guiterna pp.“ und weiterhin „Canticum cum pulsu fit tripliciter; aut in rotatu, ut in symphonia; aut tractu, aut retractu, sicut in viella aut robella; sive cum impulsu vel impulsivo quodam tractu cum unguibus vel plectro, cum virgula ut in cithara et guiterna, lituo psalterio quoque et tympano, atque campanulis.“ Sie heben hervor, er (Gerson) spreche in beiden Stellen von der *Rotte*, als von einem Instrumente das mit dem Bogen, vom Psalterium als von einem, das ohne denselben gespielt werde. Diese Behauptung ist vollständig unrichtig. Erstens ist die Stelle unvollständig und aufser Zusammenhang citirt. Gerbert, aus dem sie entlehnt ist, sagt selber (also nicht Gerson): „Violam iam supra ex Pseudo-Beda notavimus, uti etiam viellam, cui Jo. Gerson iungit rebecam, idem ut videtur,

instrumentum quod in eadem editione rebella appellatur paullo post, ubi magna copia instrumenta eius modi enchorda enumerat, illud psalmi laudate cum in chordis et organo versans.“ An diese Worte und an ihren Inhalt reiht sich im engsten Zusammenhange die erste der beiden unvollkommen citirten Stellen: „Chordae secundum glossas positae sunt pro quibuslibet instrumentis, aliis a psalterio et cithara, quae chordis sonat repercussis sit viella sit symphonia, sit lyra, sit rota, sit guiterna.“ Bei diesem letztern Instrumentnamen brechen die Herren Forster & Sandys ihr Citat mit einem et cetera ab und lassen folglich die weiter noch folgenden fünf Instrumentnamen weg. Dies ist deshalb nicht ganz gleichgültig für die Interpretation der ganzen Stelle, weil das letzte der hier weggelassnen fünf Instrumente, welche Gerson noch aufzählt, gerade die Rebella ist, um welche es sich bei der ganzen Erörterung handelt. Gerbert fährt alsdann fort: „Juxta Ducangium vero et Carpentier Rebeca est instrumentum huius classis a veteri Gallico Rebec“ und citirt nun hierzu nach Du Cange eine längere Aufzählung von Instrumenten aus einer Handschrift des Aiméric de Peyrac, welche mit den Worten schliefst: „Quidam rebecam arcuabant muliebrem vocem confingentes.“ Gerbert bemerkt nun zu diesem Vergleich: „Quae explicatio haud abludit a cheli nostra, pro ut subtiliori sono discernitur a viola, seu viella, quam idem Gerson tractatu tertio de canticis iungit rebellae ut iterum legitur. Hier nun erst folgt der aus seinem Zusammenhange mit dem Vorhergehenden gerissene, von Forster & Sandys citirte Passus Gerson's: „Canticum cum pulsu (inquit) fit tripliciter; aut in rotatu, ut in symphonia; aut tractu, aut retractu, sicut in viella aut rebella; sive cum impulsu vel impulsivo quodam tractu cum unguibus vel plectro, cum virgula ut in cithara et guiterna, lituo psalterio quoque et tympano, atque campanulis.“ So im Zusammenhange gelesen, ergiebt sich unwiderleglich, dass überhaupt beide von Forster & Sandys angeführten Citate wohl von *Chelys* und *Rebella* handeln, keinesweges aber von der *Rotte*, welche überdies im zweiten Citate gar nicht einmal genannt ist, und im ersteren nur beiläufig unter allen übrigen Saiteninstrumenten mit aufgezählt wird. Von einem Gegensatze zwischen Rotte und Psalterium, oder gar der bestimmten Angabe, dass die Rotte mit dem Bogen, das Psalterium ohne diesen gespielt würde, ist in den angeführten Stellen gar keine Rede, so wenig wie in der ganzen Dissertation, welche nur die gleiche Bedeutung von Rebella und Rebeca festzustellen bezweckt.

Hätte ich somit nachgewiesen — und wie ich hoffe überzeugend — was die Rotte nicht war, und soll nun aber auch meiner Ueberzeugung Ausdruck geben was sie war, so ist das leichter gefordert als ausgeführt! Die Frage verschlingt sich nämlich, bei diesem kritischen Punkte angelangt, nochmals zu einem eng verworrenen Knäuel und hier gilt es also vor allem, die Unterscheidungspunkte festzustellen und auseinander zu halten. Ueberblicken wir nur einmal, um uns von dieser Verworrenheit Rechenschaft zu geben, die widersprechenden Formen die sich uns zeigen, wenn wir das erste beste jener gewöhnlich citirten Werke (wie Gerbert's De Cantu & Mus. Sacr. oder die Costümwerke von Strutt und Willemin) aufschlagen und diejenigen Saiteninstrumente betrachten, welche sich absolut weder zu Bogeninstrumenten, noch zu Harfen, Lauten oder Guitarren schlagen lassen, — und wir stehen ratlos vor einem wahren Sphynxrätsel, wenn wir entscheiden sollen, welche von diesen Abbildungen Citharen, welche Psalterien darstellen und uns auch klar machen wollen, zu welchen derselben etwa wohl die Rotte gehört haben möchte?

Im ersten Abschnitt war ich bestrebt gewesen, ebensowohl die zum Teil usurpirte Autorität mancher Belegstellen nachzuweisen, als auch darzuthun, mit welcher geistesträgen Bequemlichkeit diese „Autoritäten" ohne Weiteres acceptirt und ihnen ohne näher zuzusehen, bisher ihre angebliche Behauptung nachgesprochen wurde. Für die Sache selbst die uns beschäftigt, ist es allerdings ein ganz wesentlicher Unterschied, ob z. B. Notker selber einen Ausspruch thut — also hier eine Bezeichnung wiederholt anwendet — oder nur sein völlig unbekannter Abschreiber und Glossator! Dabei darf man andererseits aber doch auch wieder nicht den Inhalt dieser Stellen, und seine Bedeutung unterschätzen, in welchen doch immerhin die zu jener Zeit gangbare Auffassung der Sache zum Ausdruck kommt. Diese aber hat den freilich nur relativen, aber doch nicht abzuleugnenden Wert, den wir ihr zuerkennen müssen, dass eine solche gangbare Auffassung notwendig auf irgend welcher Tradition fufsen muss, um überhaupt herkömmlich gangbar werden zu können; deshalb aber auch dann die Berechtigung beanspruchen kann, welche dem Herkommen nun einmal zuerkannt werden muss. Mit diesen Faktoren muss gerechnet werden, wenn man sich in diesem Wirrsal zurecht finden will! So galt es jedenfalls zu des Glossators Zeit — um bei diesem Beispiele zu bleiben — seie dieser nun ein Zeitgenosse (Schüler) oder Nachkomme Notker's, als landläufige Mei-

nung, dass *Rotte* und *Psalterium* gleichbedeutende, einander deckende Begriffe repräsentirten. Wie das gekommen, worauf sich diese landläufige Meinung gründet zu enträtseln, das eben ist unsere Aufgabe und dabei tritt nun, so scheint es mir, sofort prägnant hervor, dass beide Instrumente schon nicht mehr zu den gebrauchten, allgemein gespielten gehörten, sondern zu den alten — beziehentlich veralteten — der Geschichte schon angehörenden, gerechnet wurden. Dies erhellt, dünkt mich, schon daraus, dass das *Psalterium* überhaupt der Erklärung bedurfte: es sei das, was „wir" (Allemannen) eine *Rotte* nennen würden; Der Verfasser der „Sciendum"-Stelle aber — vielleicht auch nur ein späterer Glossator, resp. Excerpist eines Klassikers — von „antiquum psalterium" schon sprechen konnte und dasselbe, recht euphemistisch, mit der Bezeichnung „et nomine barbarico rottam appellantes" belegte, womit ja nicht deutsch im heutigen germanistischen Sinne, sondern germanisch, nach römischem Collectivbegriff gemeint war. Es ist mir immer rätselhaft gewesen, wie Diez, (Etym. Wörterb. d. rom. Spr. oder in seiner Poesie der Troubadours, beide sind mir nicht zur Hand) wahrscheinlich in der herkömmlichen Annahme, dass die „Sciendum"-Stelle Notker zum Verfasser habe, sagen konnte: „unsere Alten hielten das Wort (rotte) für ein deutsches" u. s. w., da es ja doch nicht „die Alten" selber waren, die sich so bezeichneten! Ich neige mich vielmehr zu den mir brieflich ausgesprochenen Anschauungen der Prf. W. Scherer und W. Wackernagel, von denen der Erstere über das Wort *rotte* sagt: „wir haben es vielleicht mit einer uralten Entlehnung zu thun" und Letzterer, eben auch über dasselbe „dass man *rotta* für ein deutsches Wort hielt, beweist zugleich wie man von der undeutschen Sache die so hiefs, gar nichts mehr wusste; um so leichter konnte man das Wort missbrauchen. Unter der „undeutschen Sache", welche Rotto hiefs, verstand Wackernagel damals, wie ich wohl weifs, den Crwth, indem er das Wort *rotte*, das im Deutschen keine Wurzel habe*) auf das in *chrotta*

*) „Jegliches Wort will freilich seine Wurzel haben, folglich auch das rotte; sie wird sich auch auffinden lassen" schrieb mir Wackernagel 1868; da dies zur Zeit noch nicht geschehen ist, so gestatte ich mir darauf aufmerksam zu machen, dass in Schoepfl: Alsatia Illustrata § LXV: Districtus silvatici XVI Inferior: Alsat. et Region. confin. in der Aufzählung der Ortschaften unter IV. „Enumitas Weifsenburgensis, ad quam spectant oppidum ipsum Weifsenburgense & vici sequentes" auch die Ortschaft Rott vorkommt. Vielleicht ist auch Pfaffenröttchen und Heisterbacherrott im Siebengebirge am Rhein damit verwandt. Dr. Aug. Schricker: In dieVogesen (Strafsburg, Trübner 1873) p. 52 erwähnt auf

(Ven. Fort.) latinisirte *crwth* zurückführte. Wir werden bei Besprechung desselben sehen, dass dieser vielleicht weniger eine „undeutsche Sache" war, als die — meines bescheidenen Erachtens nach vielleicht nur um dieses „barbarico" willen — für deutsch gehaltene Rotte!*) Ohne mich weiter auf das etymologische Glatteis zu wagen, will ich nur in Bezug auf diesen sprachlichen Unhold „barbarico" noch daran erinnern, beziehentlich darauf aufmerksam machen, dass die Wiener Notkerhandschrift eben so wenig wie die „Sciendum"-Stelle, wie schon erwähnt, auch die lateinischen Ueberschriften nicht hat, von denen die des Psalmenwerkes heifst: Incipit, Translatio. Barbarica. Psalterii. Notkeri. Tertii.**)

Zu dem angeblichen Deutschsein der Rotte, will ich aber hier noch der merkwürdigen Stelle gedenken, wo der Notkerische Glossator von der Belegung des Instrumentes mit diesem Namen erläuternd sagt: „Daz Saltirsanch heizet nu in dutiscun rotta a sono vocis, quod grammatici factitium uocant, ut tintinabulum et clocca".

---

dem Fufswege zum St. Odilienberge einer Ortschaft Ober- und Nieder-Ottrott durch den vorzüglichen „rothen Ottrotter" Wein bekannt. Er bemerkt dazu: Der „Römerweg" führte nach Ottrott auf den Berg, war gepflastert, ist an einer Stelle noch gut erhalten, mit vier breiten Platten belegt, die ein stark ausgefahrenes Geleise zeigen und weiterhin zur Heidenmauer, eines der kolossalsten Denkmäler vorhistorischer Zeit führen. Die neuere Ueberarbeitung dieses Buches als Vogesenführer von C. Mündel (Strafsburg, Trübner, 1881) erwähnt dabei noch (p. 140) der „stattlich aufragenden Ruinen der Ottrotter Schlösser". Ob dies dieselbe Ortschaft ist welche Schoepfl nennt, vermochte ich nicht festzustellen.

*) Diez a. a. O. sagt: die Rotte sei unter den romanischen Völkern eigentlich nur bei den Franzosen einheimisch gewesen, die derselben öfter erwähnen. Provenzalen und Spaniern sei kaum der Name bekannt gewesen. (sic?) Wie erklärt sich da die von Warton History of ancient Poetry III p. 59 mitgeteilte Stelle:

For there were rotys of Almayne
And eke of Arragon and Spayne.

Und ein anderes, spanisches Citat, gleichfalls bei Wolf, Lais, Seq. u. Leiche, p. 248 herangezogen, welches lautet: Tocando instrumentos, cedras, rotas é gigas. (Berceo, Duelo de la Virgen. Copla 276.)
Vielleicht würde das von Vidal & Hillemacher, (Histoire des Instruments à archet. Paris 1877) mehrfach citirte, mir noch nicht erreichbar gewesene spanische Werk: Don Ant. Rod. de Hita: Historia de la Musica espanola desde la venida de los Fenicios hasta el ano 1850. Por Mariano Fuertes Madrid-Barcelona 1855, 4 Vols. in 8°, geeignet sein, über die Meinung Diez' neues Licht zu verbreiten, beziehentlich sie zu modificiren.

**) Vergl. Hattemer, Denkm. d. d. M. A. II, 25; auch Steinmeyer's Collation der Notkerischen Psalmenversion (Anz. für deut. Alterth. u. d. Lit. III. Heft, Juli 1877 p. 132) über das Stadium der Ueberlieferung in welchem die Notkerische Version rein deutsch existirte.

Dies würde heifsen: Das Psalterium hat im Deutschen den Namen Rotte von dem Klange (a sono vocis) bekommen, „durch Schallnachahmung (W. Scherer) wie tintinabulum durch clocca. („Wahrscheinlich liegt in factitium, facere: nachahmen, darstellen". W. Scherer). Ist es nun ganz sinnreich und auch verständlich dem Glockenspiele, durch Klangnachahmung veranlasst, den Namen *tintinabulum* zu geben, so bleibt es unerklärlich, welchen Ton ein Instrument gehabt haben müsste, dessen Klangnachahmung: *rott, rotte* oder *rote* ergeben hätte. Ist damit ein surrender, schnurrender Ton gemeint gewesen, so würde diese Beschreibung auf die Klangfarbe des *Trummscheidtes* hindeuten,*) welches später, um des an bestimmten Stellen hervorbringbaren Trompetentones, Trompetengeige genannt wurde. Wäre diese Vermutung richtig, so würde sich auch der scheinbare Widerspruch erklären, dass in manchen Citaten und Vocabularien von der Rotte als von einem Instrumente gesprochen wird, das mit dem Violinbogen gespielt würde, wie z. B. das von Schmeller (Bair. Wörterb. III, p. 110) citirte: „rott, — figella Voc. 1419." Auffallender Weise ist dieses dem Cod. germ. 671 entlehnte Citat, von Schmeller ungenau citirt, wie mir Herr Oberbibliothekar Föringer seiner Zeit bemerkte. „An der Spitze sämtlicher alphabetisch geordneter Vorträge dieser Handschrift, welche aus Kloster Indersdorf stammend, ein im J. 1419 von Paul Eysenkechk aus Wasserburg geschriebenes lateinisch-deutsches Vocabular ist, steht durchgängig die lateinische Bedeutung der Worte, welcher dann die deutsche Erklärung derselben beigefügt ist. So auch bei dem ganzen Buchstaben R, wo f. 165a wohl die mit *rot* beginnenden Worte vorkommen, aber nicht das Wort *rott;* vielmehr nach *rotundus* sofort die Wörter-Reihe *Ru* eröffnet wird**) (Föringer). Unter den aufgezählten Wörtern die mit *rot* anfangen, steht aber auch „*Rotula* : *ein rotl*" was also immerhin eine kleine Rotte bezeichnen würde; und leicht tragbare kleine *Trummscheidte* finden wir in den deutschen Totentänzen, z. B. dem Holbeinschen, mehrfach abgebildet. Vergleicht man aber das prahlerisch

*) Ein analoger Vorgang einer solchen Bezeichnung eines Instrumentes mit einem Namen welcher die Aehnlichkeit der Klangfarbe desselben mit einem blofsen Geräusche ausdrückt, kommt nach Grimm (Gesch. d. deut. Spr. I, 205, Leipzig 1848) auch bei Wolfram von Eschenbach vor, welcher die „schwirrende Harfe, Svalwe, nach dem Geräusche des Schwalbenfluges" nenne. (Parziv. 623, 20. 663, 17.)

**) Hierbei steht nun auch erst, bei dem lat. Worte Rubela: ein rübel, est parua uigilla, wobei Schmeller wieder *uigilla* in *figella* willkürlich abänderte.

mystificirende Auftreten des Abenteurers Gandin, dem irischen Ritter im deutschen Tristan, und das Spötteln der Anwesenden über „den Herrn mit der Harnschar," so wäre auch die Annahme eines bereits in Verfall und Misscredit gekommenen, wenngleich äufserlich noch prächtig hergestellten Instrumentes, womit er die welche er hintergehen wollte zugleich auch höhnte vielleicht nicht ausgeschlossen.*) Diese Hypothese würde, wenn sie nachweisbar wäre, bestätigen, was ich oben andeutete, dass man sich zur Zeit des Notker'schen Glossators schon nicht mehr aus eignem Spielgebrauch klar war, wie beide Instrumente beschaffen waren. Vielleicht nicht einmal mehr aus eigner Anschauung!

Ich erinnere noch an die in vorletzter Nummer der Monatshefte (VII p. 159 u. 160) angeführte abweichende Beschreibung der Rotte im Tractat von der Musik (Cod. San. Gall. Nr. 242) und hebe hier die darin erwähnte Färbung der Saiten hervor, welche vielleicht auch beim *Trummscheidte* Anfangs im Gebrauch geblieben war, wie beim Monochorde aus welchem es ja hervorging und durch Vermehrung der Saiten zu einem Spielinstrumente sich entwickelte und auch noch sehr spät mit mehreren Saiten bezogen vorkommt. (Vergl. z. B. Praetorius.) Ob aber die Bezeichnung *gelîcho* im Tractate durch *gleich richtig* wiedergegeben wird, also hier gleichgefärbt, kann ich nicht entscheiden. Beim Monochorde wurden die Saiten, die alle gleich lang waren, durch die Verschiedenheit der Färbung unterschieden, als aus ihm allmälig Diachorde, Tetrachorde u. s. w. geworden waren. Beim Trummscheidte sehen wir dies durch Verschiedenheit der Länge bewirkt. Ich gehe aber in meiner oben S. 186 angedeuteten Vermutung noch weiter. Ich glaube nämlich, dass auch schon Notker selber, kein im Spiel-Gebrauch befindliches *Psalterium* bei seiner Paraphrase vorschwebte, sondern dass er einfach das, bei Isidorus (Etym. lib. 111, cap. 22) gegebene Bild entlehnte und dasselbe, in seiner Weise symbolisirend, weiter ausmalte; ein Bild welches auch Isidorus (5 Jh.) nicht zugehörte, wenn das mir augenblicklich allein zugängliche Citat O'Curry's (a. a. O.) richtig ist. Es heifst darin: „Die Gestalt der Cithara soll, wie man sagt, (!) der menschlichen Brust gleich gewesen sein, weil wie die Stimme aus der Brust kommt, so der Ton aus der Cithara hervorgeht; aus diesem Grunde

*) Hierzu auch die Stelle im Parz. 143, 26 von Wolfr. v. Eschenbach, wo „der gigen und rotten" spottend gedacht wird:

Bitet huefen sîn vor spotte
ern ist gîge noch diu rotte.

wurde sie so benannt, denn in der dorischen Sprache wird die Brust *cithara* genannt. Dies ist der Unterschied zwischen dem *Psalterium* und der *Cithara*: Das *Psalterium* hat an seinem oberen Teile das concave Holz von welchem der Klang hervorgeht und die Saiten werden abwärts angeschlagen und klingen von oben. Die *Cithara* hat die Höhlung (concavity) des Holzes unterhalb." Genauer könnten sich doch zwei Beschreibungen nicht decken als diese und die Notkerische: „Psalterium habet óbenan buh, dànnan gânt níder dîe seiten. áber cythara hábet nidenan bûh." Auf diesen Passus reducirt sich ja aber überhaupt das instrumental Beschreibende in den für die *Rotte* herangezogenen Notkerischen Stellen! Wie Notker bei seiner Auslegung verfuhr, sieht man auch an einem andern Beispiele recht deutlich: an Psalm 91, wo er die erste Zeile des vierten Verses: „in decachordo psalterio" mit den Worten: „An demo zênsettigen psalterio ist ímo guôt zesíngenne. daz chit decan praecepta legis obseruare (zêhin uuort ze uuérinne)" erläutert; hieran dann die zweite Zeile: „cum cantico in cythara" mit den Worten reiht: „mit cantico (niûmon) án dero cythara gesungenemo. Daz chit mit uuorten sáment dieû uuerchen." Dann aber, in seinem Bilde fortfahrend, ohne die Schlussworte des vierten Verses („und dem Psalter, mit Gesängen, mit der Harfe") weiter zu berücksichtigen, zum fünften Verse übergeht. Hiermit befinden wir uns aber auch an einem Wendepunkte. Diese Psalmstelle gerade giebt uns, scheint mir, den Anhalt zu der anzustrebenden Scheidung und Auseinanderhaltung der sich unter einander so widersprechenden Psalterium-Bezeichnungen. Die Alliolische Uebersetzung der Vulgata unterscheidet nämlich in diesem Verse: mit zehnsaitigem Spiele und dem Psalter, als ob sie damit zwei verschiedene Instrumente benennete, und hierin liegt, glaube ich, der Schlüssel verborgen. Gehen wir denn nun dem „zênsettigen" etwas schärfer zu Leibe.

Es würde sich da zunächst darum handeln, sich erst einmal wieder die sprachliche und sachliche Bedeutung des Wortes *Psalterium* zu vergegenwärtigen, um von da aus dann den instrumentalen Begriff des Wortes feststellen zu können. Dr. Rohling (die Psalmen übersetzt und erklärt. Münster, Coppenrath, 1871) sagt in der Einleitung zu seinem Buche: „Der Ausdruck *Psalm*, eine Uebersetzung der Alexandriner, bezeichnet wie das entsprechende hebräische Wort ursprünglich das *Schlagen*, dann das *Tönen* eines Saiteninstrumentes; dann, sofern jenes Schlagen als ein geregeltes in Betracht kommt, das *Spiel* oder das gespielte *Tonstück*; endlich das zum Spiel gesun-

gene *Lied*. Die anlehnende, ursprünglich griechische Bezeichnung *Psalterium* ist tropisch: das Wort heifst *Harfe* oder *Lyra* und betitelt die heiligen Lieder in derselben Weise wie wenn unsere Dichter ihre Poesien, Lyra, Harfe, Zionsharfe, Himmelsharfe u. dgl. nennen." Ist diese Erklärung richtig, was ich nicht beurteilen kann, so ist das Wort Psalterium überhaupt nicht der Name, die Bezeichnung eines Musikinstrumentes, sondern die „anlehnende" griechische Weiterbildung des Wortes *Psalm*, welches Wort in all' seiner Vieldeutigkeit nur ein mannigfaches Thun bezeichnet, aber kein Instrument benennt. Ungefähr Dasselbe sagt in andern Worten ein alter gadhelischer Tractat im Besitze O'Curry's (a. a. O.), welcher nach Isidorus (Etym. lib. III. cap. 2) erklärt: die fünf Worte: Psalmus, Psalterium, Psalmista, Psalmodium und Psallo seien in Verbindung zu einander „erfunden" worden und von denselben bezeichne das Wort *Psalterium* das, worauf gespielt werde. Diesen Gegenstand auf welchem gespielt wird, benennt der Tractat im Hebräischen *Nabla* und hierfür giebt Schmeller (a. a. O. III. 170) aus dem Codex germ. 649 der Münchener K. Hof- und Staatsbibliothek die abweichende verdeutschte Form: *Nauplum* mit der lakonischen Uebertragung: *Rott* und den wenigen erläuternden Worten: „Est instrumentum musicum magnum, cordas habens ex utraque parte ligni cauati." Nach den mir von Herrn Oberbibliothekar Föringer über alle diese Vocabularien gemachten überaus dankenswerten Mitteilungen, ist dieser Codex „ein im J. 1429 von dem Pfarrer Johannes in Gablingen verfasstes, und im J. 1468 durch Casp. Rudolf, scolarem zu Augsburg, geschriebenes lateinisches Vocabularium, welches f. 562—563a einen Nachtrag „de uocabulis instrumentorum artificialium quibus utimur ad causandum consonancias musicales" enthält. Wir haben es also auch hier wieder nur mit einer späten, durch viele vorangegangene Deutungen, nicht mehr authentischen Nachweisung zu thun, deren Ursprung völlig unklar ist. Von relativem Wert ist aber die Beschreibung des so benannten Instrumentes; denn wenn die angeblich hebräische Benennung für das Instrument auf welchem psallirt wurde, wirklich *Näbel* (*Nable*, *Nablum*, *Nauplum*, wie Andere sie geben) ist, so würde es noch im 15. Jahrh. grofse Psalterien (instrumentum musicum magnum) neben den kleinen, auf welche die Bezeichnungen *saltir**) und *sautel* hinweisen, gegeben haben. Zu der (pag. 190) erwähnten Psalmstelle, (Ps. 91, 4) wo Psalterion und zehnsaitiges Spiel

*) Zusammenstellungen zweier Worte wie: *Saltir-sanch*, *orgin-sangis*. —

gesondert genannt werden, also als verschiedene Instrumente, verweist Dr. J. Franz Allioli (Die Heil. Schrift d. A. u. N. Test., VII. Aufl. Stereot. Ausg. in 3 Bd. Vogel, München u. Landshut 1851) in der dritten Anmerkung auf Ps. 32, V. 4. Daselbst (II, p. 40, Anm. 4) sagt er: „Im Hebräischen: auf dem *Näbel;* ein zehnsaitiges Instrument, das die Gestalt eines gestürzten Delta hatte.“ In diesem einen Adjectiv liegt nach meinem Dafürhalten der oben angedeutete Schlüssel der die Widersprüche löst. Ich habe es sonst nirgendwo gefunden und muss dahingestellt sein lassen, ob der Herr Verfasser es citirt oder auf eigne Verantwortung hinzugefügt hat. Nahe genug liegt es ja und hat es allen gelegen, die darüber geschrieben haben; aber ausgesprochen hat es keiner. Alle sind sie an dem „mystischen Dreieck“ hängen geblieben, während es uns nun wie Schuppen von den Augen fällt. Die Gestalt des gestürzten Delta, also: ▽ gestattet alle von diesem Instrumente in der „Sciendum“-Stelle angeführten Modificationen: „formam utique ejus et figuram commoditati suae habilem fecerunt“ sowohl, als: et plures chordas annectentes.“ (Fortsetzung folgt.)

Spohr als Kritiker

schreibt in seiner Selbstbiographie (Cassel, H. Wigand 1860, I, p. 228) im Jahre 1815, was er dann im Jahre 1847 durch einfache Wiedergabe bestätigt: „die Münchener Kapelle behauptet noch immer ihren alten Ruf als eine der ersten der Welt und meine Erwartung war daher sehr gespannt; dennoch wurde sie durch die Ausführung der Beethoven'schen Symphonie in Cmoll, womit das erste Concert eröffnet wurde, noch weit übertroffen. Es ist wohl kaum möglich, dass sie mit mehr Feuer, mehr Kraft und dabei gröfserer Zartheit, so wie überhaupt genauerer Beobachtung aller Nüancen von Stärke und Schwäche ausgeführt werden kann! Sie machte daher auch mehr Wirkung, als ich ihr zutraute, obgleich ich sie schon oft, und unter der Leitung des Komponisten in Wien, gehört habe. Dennoch

---

wozu auch das von Schmeller (a. a. O.) aus dem Cod. germ. 17 herangezogene *salm-rotten* zu rechnen sein dürfte, zumal dasselbe gleichfalls nur eine überschriebene Glosse ist, (allerdings auch aus dem 12. Jahrh.) — kann ich nicht für Instrumentnamen ansehen, sondern scheinen mir willkürliche Bildungen der Glossatoren, Nachahmungen und insofern unberechtigte Ausschreitungen der Notker eigentümlichen Misch-Sprache.

fand ich nicht Ursache, mein früheres Urteil über sie zurückzunehmen. Bei vielen einzelnen Schönheiten bildet sie doch kein klassisches Ganze. Namentlich fehlt sogleich dem Thema des ersten Satzes die Würde, die der Anfang einer Symphonie, meinem Gefühl nach, doch notwendig haben muss. Dies bei Seite gesetzt, ist das kurze, leicht fassliche Thema allerdings zur thematischen Durchführung sehr geeignet und vom Komponisten mit den übrigen Hauptideen des ersten Satzes auch sinnreich und zu schönem Effekt verbunden. Das *Adagio* in *As* ist teilweise sehr schön, doch wiederholen sich dieselben Gänge und Modulationen, obgleich immer reicher figurirt, gar zu oft und werden dadurch zuletzt ermüdend. Das *Scherzo* ist höchst originell und von echt romantischer Färbung, das *Trio* aber mit den polternden Bassläufen für meinen Geschmack gar zu barock.*) Der letzte Satz mit seinem nichtsagenden Lärm, befriedigt am wenigsten; die Wiederkehr des *Scherzo* darin ist jedoch eine so glückliche Idee, dass man den Komponisten darum beneiden muss. Sie ist von hinreifsenden Wirkung! Wie schade, dass der wiederkehrende Lärm diesen Eindruck so bald verwischt! — K. M. von Weber kommt mit seinem Freischütz noch viel schlechter weg. Spohr schreibt ebendort, nachdem er Seite 117 im Jahre 1807 sich kurz über ihn ausspricht: „Ich erinnere mich noch sehr gut einige Nummern aus der Oper ‚der Beherrscher der Geister' bei ihm gehört zu haben. Diese kamen mir aber, da ich gewohnt war, bei dramatischen Arbeiten stets Mozart als Mafsstab anzulegen, so unbedeutend und dilettantenmäfsig vor, dass ich nicht im entferntesten ahnte, es werde Weber einst gelingen können mit irgend einer Oper Aufsehen zu erregen." Dann im 2. Bande p. 148 aus dem Jahre 1821 (im Jahre 1853 niedergeschrieben): . . . unterdessen hatte Karl Maria von Weber es nun auch in Dresden durchgesetzt, dass seine Oper „Der Freischütz", nachdem sie in Wien und Berlin so glänzende Erfolge erlebt hatte, einstudirt werden durfte, und es hatten die Zimmerproben bereits begonnen. Da ich das Kompositionstalent Weber's bis dahin nicht sehr hoch hatte stellen können, so war ich begreiflicherweise nicht wenig gespannt, diese Oper kennen zu lernen, um zu ergründen, wodurch sie in den beiden Hauptstädten Deutschlands einen so enthusiastischen Beifall gefunden habe. Mein Interesse wurde noch durch den Umstand erhöht, dass ich mir denselben Stoff nach dem Appel'schen Gespensterbuche vor einigen Jahren in Frank-

*) Ein Lieblingsausdruck der Zeitgenossen B's. für seine Kompositionen.

furt a. M. ebenfalls als Oper hatte bearbeiten lassen und die Komposition derselben nur aufgab, weil ich zufällig erfuhr, dass Weber schon damit beschäftigt sei. (Liegt hier nicht zwischen Wort und Gedanken ein Widerspruch?) Ich bat daher, den Proben beiwohnen zu dürfen, was mir auch willfährig gestattet wurde. Die nähere Bekanntschaft mit der Oper löste mir das Rätsel ihres ungeheuren Erfolges freilich nicht, es sei denn, dass ich ihn durch die Gabe Weber's, für die Fassungskraft des grofsen Haufen schreiben zu können, erklärt finden wollte. Der nun folgende kurze Nachsatz ist sehr charakteristisch für Spohr's Denkweise: „Da mir nun, wie ich sehr gut wusste, diese Gabe von der Natur versagt war, so ist es schwer zu erklären, wie mich demungeachtet eine unbezwingliche Lust anwandeln konnte, mich von neuem in einer dramatischen Komposition zu versuchen" u. s. w. — Mit Mendelssohn hat Spohr viel verkehrt und es lag so nahe, da er über Alle sein Urteil niederlegte, auch hier seine Meinung auszusprechen, doch wir erfahren sehr ausführlich was Mendelssohn über Spohr oder direkt zu Spohr irgendwo gesagt oder geschrieben hat, aber nur wenige Brocken über ihn selbst. So spricht er im 2. Bd. p. 203 über den *Paulus*. Spohr reiste im Jahre 1835 nach dem Seebade Zandford bei Harlem und hielt sich in Frankfurt a. M. einige Tage auf. Dort lebte auch Mendelssohn, und Spohr schreibt: „Am anderen Morgen, wo ich Mendelssohn besuchte und seine Schwester bei ihm traf, spielte er mir die ersten Nummern seines Oratoriums „Paulus" vor, woran mir nur das nicht recht gefallen wollte, dass sie zu sehr dem Händel'schen Stile nachgebildet waren." Dann Seite 306, den Abend (in Leipzig 1846) verlebten wir herrlich bei Mendelssohn's, die alles aufboten, um uns so viel Freude als möglich zu machen. Diese Familie hat für mich etwas Idealisches, sie bietet eine Vereinigung von inneren und äufseren Vorzügen, und dabei so schönem häuslichen Glück, wie man gewiss selten im Leben findet. In ihrer Einrichtung und ganzem Wesen herrscht neben allem Reichtum eine so reizende Anspruchslosigkeit, dass man sich sehr wohl dabei befinden muss. Und ganz rührend ist mir seine unverkennbare Liebe und Verehrung für Spohr (d. h. für seine Kompositionen). Er selbst (Mendelssohn) spielte eine unerhört schwere und höchst eigentümliche Komposition von sich, benannt: ‚siebenzehn ernste Variationen' (Variat. sérieuses op. 54) mit ungeheurer Bravour, dann folgten zwei Spohr'sche Quartetten, darunter auch das neueste (30ste), bei welchem M. und Wagner

(Richard) mit entzückten Mienen in der Partitur nachlasen." Und endlich Seite 321 als er den Tod M.'s erfuhr: „Was hätte M., auf der Höhe seiner Kunstblüte, noch Herrliches schreiben können, hätte ihm das Geschick ein längeres Leben gegönnt! Sein Verlust für die Kunst ist sehr zu beklagen, da er der begabteste der jetzt lebenden Komponisten, und sein Kunststreben ein sehr edles war.

Die Toten des Jahres 1880 die Musik betreffend.

Die Abkürzungen zur Bezeichnung der citirten Zeitschriften sind folgende:

Bock = Neue Berliner Musikzeitung.
Guide = Le Guide Musical. Brux. Schott.
Kahnt = Neue Zeitschrift f. Musik, Leipz.
Menestrel = Le Ménestrel Journal du monde music. Paris, Heugel.
Revue = R. et Gazette mus. Paris, Brandus.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Signale = S. f. die musik. Welt. Lpz. Senff.
Voss = Vossische Zeitung in Berlin.
Wochenblatt = Musikal. W. von Fritzsch in Lpz.

Abt, Alfred, Komponist, Sohn des bekannten Kapellmeisters, st., auf der Reise begriffen, in Genf den 30. April, 24 Jahr alt. (Guide Nr. 21. Ricordi Nr. 20.)

André, Peter Friedrich Julius, Theoretiker, Komponist und Orgelvirtuos, st. 17. April in Frankfurt a/M.; geb. in Offenbach 1808. (Signale 505.)

Angeleri, Antonio, Klavierlehrer, st. 8. Febr. in Mailand; geb. um 1801. (Guide Nr. 9. Biogr.: Ricordi 53.)

Arpesani, Giov., Contrabassist, st. im Jan. in Venedig, 65 J. alt.

Artelli, Enrichetta, Komponistin, st. im März in Venedig, 34 J. alt.

Asti, Luigi, Musiklehrer in Turin, st. Anfang des Jahres (geb. zu Lodi).

Aubryet, Xavier, Literat, auch über Musik, st. 15. Nov. in Paris. (Guide Nr. 48.)

Avocat, Victor, früher Baritonist, dann Regisseur an der komisch. Oper in Paris, st. im Juni daselbst, 38 Jahr alt. (Revue 207.)

Avoni, Luigi, Komponist, st. im Aug. in Bologna, 78 J. alt.

Bachmann, Eduard, Tenorist, dann Theaterdirektor in Carlsbad, st. 18. April daselbst. (Signale 488.)

Baldelli, Leopoldo, Bassist, st. im März in Genua, 52 J. alt.

Bandlow, Paul, Musiklehrer in Berlin, starb Mitte Juni daselbst.

Barbagallo, Bassista, Prof. in Messina, auch Musikschriftsteller, st. 20. Dez. daselbst.

Barker, Charles Spackmann, st. 26. Nov. 1879 in Maidstone (England), 73 J. alt.

Barnes, F. E., Komponist, st. 20. Sept. in Montreal (Canada), 32 J. alt, (Guide Nr. 43.)

Barth, . . . Lehrer und Organist, starb am 20. Dez. in Wittstock (Annonce). (Fortsetzung folgt.)

Bücheranzeigen.

Burkhardt, C. A. H: Goethe und der Komponist Ph. Chr. Kayser. Von . . . Mit Bild und Compositionen Kaysers. Leipz. Verlag von Fr. Wilh. Grunow. 1879. In 8°, VIII und 79 Seit. mit 2 Bll. Musikbeilage. — Philipp Christoph Kayser wäre nie die Auszeichnung zu teil geworden einen Biographen zu finden, wenn nicht Goethe's liebenswürdige Persönlichkeit damit verknüpft wäre. Die kleinen Singspiele Goethe's sind nur um seines Jugendfreundes Kayser's Willen entstanden, um ihm Gelegenheit zu geben etwas zu leisten, sich auszuzeichnen und ihm eine einträgliche Stelle zu verschaffen. Goethe erwähnt seiner vielfach in der italienischen Reise und brachten die Monatsh. im 12. Jahrg. p. 132 und 133 Auszüge daraus. Das vorliegende Schriftchen verzeichnet mit Sorgfalt Alles, was heute noch über Kayser's Leben zu erfahren war. Von unseren Musiklexica erwähnt ihn nur Gerber im alten Lexicon unter dem Namen P. L. Kaiser und ist über ihn so wenig unterrichtet, dass er seine Mitteilungen nur mutmafslich ausspricht. Kayser war am 10. März 1755 in Frankfurt a. Main geboren, ging 1775 nach Zürich, wo er sich mit Musikunterricht beschäftigte; komponirte Lieder, Klaviersachen und die Goethe'schen Singspiele und beschäftigte sich fleifsig mit den Meistern des 16. Jahrhunderts. Goethe's Fürsorge um seine Existenz fand aber bei Kayser wenig Anklang. Es scheint ein Sonderling gewesen zu sein, der lieber in Armut und Sorge lebte, als sich die gebratenen Tauben in den Mund fliegen zu lassen. Seine geistigen Kräfte zersplitterte er durch Vielwisserei und Herumkosten in allen nur denkbaren Wissenschaften. Er starb in Zürich den 24. Dezember 1823. Ein Verzeichnis seiner Kompositionen und 3 Lieder mit Klavierbegleitung bilden den Schluss der Biographie. Das Wertvollste sind die Briefe Goethe's an Kayser, die gut über die Hälfte des Buches füllen. Sie zeigen uns Goethe als den allliebenden Vater und Sorger, der nicht allein geistig, sondern auch praktisch nachhilft, wo es fehlt.

Goering, Theodor: Der Messias von Bayreuth. Feuilletonistische Briefe an einen Freund in der Provinz. Von . . . Stuttgart, Verlag von Richter & Kappler. 1881, In 8°. VIII u. 175 Seit. Preis 4 Mk. Ueber Richard Wagner schreiben und in den Grenzen des Vernünftigen bleiben, ist an und für sich schon ein Verdienst; wenn der Verfasser aber Wahrheiten ausspricht, die jedem Vernünftigen so nahe am Herzen liegen, dass es ihm scheint, als wenn er sich selbst hörte und dies in einer klassisch schönen Form geschieht, so ist zu be-

greifen, wenn das Buch den Leser in ganz ungewöhnlicher Weise fesselt. Der Verfasser ist ein musikalisch gebildeter in München lebender Dilettant, der anfänglich ein Gegner, später zum Verehrer der Wagner'schen Musik wurde, dessen Bildung aber und musikhistorische Kenntnisse ihn vor blinder fanatischer Verehrung bewahrten und der das für und wider sehr weise abzumessen versteht. Die historisch-kritischen Rückblicke auf die Oper sind ganz vortrefflich und nebenbei weifs der Verfasser seinen Humor so gut zu verwenden, dass dies Buch zur Quelle des höchsten geistigen Genusses wird. Leider fehlt aber auch ihm nicht die Achillesverse und zwar sind dies die letzten Quartette von Beethoven. Der Verfasser klagt zwar in humoristischer Weise seine eigene Naturanlage an und giebt ihr die Schuld, doch schmeckt die Anklage weit mehr nach Ueberhebung als nach Unterwerfung. Hätte der Verfasser mit derselben Ausdauer den letzten Beethoven studirt und gehört als Wagner, er müsste nach seiner geistigen Veranlagung zu einem anderen Resultat gelangt sein. Abgerechnet diese Verstocktheit — wenn ich in denselben Ton des Herrn Verfassers falle — so bleibt das Buch eine Perle unter den heutigen Literatur-Erscheinungen.

Sittgart, Josef (Lehrer am Conservatorium zu Stuttgart): Compendium der Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Gesanges. Von Ambrosius zur Neuzeit. Von . . . Stuttgart. Verlag von Levy & Müller 1881. In 8°, VIII u. 236 Seit. mit Register. Eine ganz vorzügliche Darstellung der Musikgeschichte in gedrängter Form, die sich teils der Darstellung Ambros' anschliefst, teils selbständige Wege geht. Sie verdrängt hoffentlich die dilettantische Musikgeschichte von Brendel, die ein merkwürdig zähes Leben hat. Der Verfasser giebt keine selbständigen Forschungen, sondern verwertet das bis jetzt Bekannte, da er sich aber an die neuesten und besten Werke hält und dieselben völlig inne hat, so ist sein Compendium eigentlich die erste Musikgeschichte, welche sich auf den Standpunkt der neuen Errungenschaften stellt und dieselben in gewandter schriftstellerischer Weise benützt. Wir empfehlen das Werk ganz besonders den Conservatorien und strebsamen Dilettanten.

Mitteilungen.

* Die Kapellmeister und Organisten an der San Marco Kirche in Venedig teilt von Winterfeld in seinem Gabrieli, Bd. 1 pag. 197 u. f. mit und giebt er als Quelle „dei libri actorum dell' archivio della chiesa di S. Marco" an. Beim Durchsehen des 34. Bandes der Leipziger Allgem. musik. Ztg. fand ich auf Sp. 279 dasselbe Verzeichnis zwei Jahre früher als das von Winterfeld'sche veröffentlicht. Bei einem genauen Vergleiche fand es sich aber, dass die Wiedergabe im Gabrieli weit genauer und sorgsamer gemacht ist als in der Leipz. Ztg. und in letzterer nicht nur Namen übersprungen, sondern auch Daten vertauscht sind, also entweder die Kopie eine flüchtige oder die Druck-Korrektur eine ungenaue gewesen ist. Ich möchte nicht unerwähnt lassen, dass am Ende der Organisten an der ersten Orgel in der Leipz. Ztg. sich noch drei Namen befinden, jedoch ohne Daten, die im Gabrieli fehlen; es sind dies: Gio. Bast. Grazioli, Franc. Bianchi und B. Marco Faggi. Grazioli wurde nach Fétis um 1778 Organist, Bianchi nach Fétis (Caffi) um 1785 zweiter Organist und Faggi scheint ein verdruckter Name zu sein, dessen richtige Deutung ich vorläufig nicht erkenne.

* Carlo Donato Cossoni hat im 3. Jahrg. der Monatsh. pag. 49 an Schubiger seinen Biographen gefunden und sagt der Letztere auf Seite 50, dass Cossoni zwischen den Jahren 1670—71 dem Organistendienste in Bologna entsagte und in Mailand eine Kapellmeisterstelle an einer nicht bekannten Kirche bekleidete und dann Seite 51: um 1681 wurde Cossoni an der Collegiatkirche zu Gravedona am Comersee zum Canonicus erwählt und treffen wir ihn im Oktober des genannten Jahres dort zum ersten Male an, obgleich es scheint, als hätte er die Kapellmeisterstelle in Mailand nicht aufgegeben. Diese Mutmafsung Schubiger's finde ich in einer unscheinbaren Notiz in der Leipziger Allgem. musik. Zeitung vom Jahre 1832, Bd. 34 Sp. 280 bestätigt. Dort werden die Kapellmeister an der Domkirche in Mailand in den Jahren 1619—1823 aufgezählt und befindet sich auch ein Consoni dabei, welcher kein anderer als obiger Cossoni sein kann. Bei diesem Consoni, scilic. Cossoni, ist das Jahr 1684 genannt, in welchem er zum Domkapellmeister ernannt wurde. In einer Anmerkung dazu liest man aber: „Verabschiedet 1687, wiedererwählt 1688 mit einer Zulage von 300 Lire; darauf verbrannte er all' seine Musik und nahm die Flucht im J. 1692." Diese Notizen passen mehr oder weniger vortrefflich zu den Daten, welche Schubiger aus den Mss. Cossoni's gezogen hat, so dass sie dieselben teils bestätigen, teils neue Momente hinzufügen. Der Korrespondent der Allgemeinen musik. Zeitung scheint diese Notizen aus dem Kirchenarchive selbst gezogen zu haben.

* Becker, G.: Annales de Jehan & Estienne Ferrier, Menestriers en la cité de Genesve, escriptes en icelle (XVme siècle). Publiées par . . . Paris, Libraire Sandoz et Fischbacher, G. Fischbacher, Editeur . . . 1881, 12°, 22 Seit. (tirè à cent exemplaires.) Eine kleine wertvolle Schrift. Die Ferrier's waren Spielleute und der Sohn des Jehan hat 1490 die Schicksale seines Vaters und Onkels Estiennc, Trompeter des Herzogs von Savoyen, niedergeschrieben.

* Als Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung sind beigetreten die Heren *E. Bohn*, Organist in Breslau, und *Rich. Dannenberg* in Barmbeck-Hamburg.

* Friedrich Kalkbrenner, 10 Bände in quer Fol., mit seinem Portrait, Ausgabe: Leipzig bei H. A. Probst, wie neu, brochirt, jeder Band über 100 Seiten, Klavierpiecen und Concerte enthaltend, sind zum Preise von 30 Mk. bei T. Trautwein in Berlin zu erhalten.

* Ein komplettes und gebundenes Exemplar von G. Schillings Encyclopädie der ges. mus. Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst wird zu kaufen gesucht. Angebote nimmt die Redaction entgegen.

* Katalog der musikalischen Bibliothek des verstorbenen Jos. Müller zu Berlin. 1. Abthl.: Theorie und Geschichte der Musik. Auktion am 12. Sept. Katalog zu beziehen durch Leo Liepmannssohn in Berlin W., Markgrafenstrafse 52. Die Sammlung ist aufserordentlich wertvoll und umfangreich.

* CXL. Katalog von Alb. Cohn in Berlin, W., Mohrenstrafse 53. Enthält 331 Nrn. theoretische und praktische Musikwerke des 15. bis 19. Jahrhunderts, darunter seltene Musikdrucke des 16. Jahrhunderts oft in kompleten Exemplaren, auch Handschriften.

*) 3° Supplemento al nuovo Catalogo di G. G. Guidi. Firenze 1881. Enthält 2538 meist neuere und einige ältere italienische Musikwerke.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied," 2. Bd., Forts. S. 133—140.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

OCT 31 1881

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 10.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

(Fortsetzung.*)

Man konnte die scharfen, die Oberarme behindernden Ecken abstumpfen und die geradlinigen Seitenwände schlank ausschweifen vom Mafsvollen, wie bei der Mehrzahl der gewöhnlichen Darstellungen des 14. Jahrhunderts, bis zur äufsersten Streckung, dass sie weit über die Schultern herausragten, wie der anmutige Engel auf der Harlebeker Casula Eines spielt, oder sie abgestumpft nur, zu fast plumper Gedrungenheit verkürzen, wie wir es bei einer der Baldachinfiguren im Kölner Dom sehen; oder man konnte die geraden Linien mit scharfkantigen Ecken belassen, aber das Delta zu solcher Länge strecken, dass es nicht nur die Brust bedeckte, wie die vorigen, sondern über den Leib herabhing wie auf einem Bilde Orcagna's zu sehen und auf einer Consolsculptur im Dom zu Aachen; oder aber bei abgestumpften Ecken und eingebognen Seitenwänden das Instrument mit der abgeflachten Spitze gegen die Brust stemmen und mit dem linken Arm es umschliefsend, es mit zwei Stäbchen spielen, wie auf einer der Miniaturen der Welislaw-Bibel, Mirjam, Mosis Schwester, singend und spielend das rote Meer durchschreitend abgebildet ist; oder endlich, wie wir es bei Fiesole und Mechierino finden, die obere Linie mit den scharfkantigen Ecken beibehalten,

*) Aeufsere Umstände zwangen zu einem Abbrechen des Artikels an ungeeigneter Stelle.

dagegen aber die untere Spitze ganz abrunden und die geraden Linien der Seitenwände durch sanfte Böschungen untorbrechen. Immer blieb es das gestürtzte, d. h. umgekehrte, aufrechtstehende Delta! Ebenso charakteristisch bestätigend für die Richtigkeit der Ansicht, dass *Decachordum* und *Psalterium* verschiedene Instrumente sind (Allioli, Mersenne) scheint mir, dass dieselbe Mannigfaltigkeit und Modification der strengen Deltaform bei den Intrumenten, welche das liegende Delta nachbilden, also im *Cymbal-Hackbrett* vorkommt, als dass sich diese ganze Reichhaltigkeit der Entfaltung in den Zeitraum vom 11. (Bocherville) bis zum 16. Jahrh. (Mecchierino) zusammendrängt, also in die Blütezeit des Instrumentes. Das gestürtzte ▽ das nur ein den Gesang begleitendes Zupfinstrument war, verschwindet von Besseren übertroffen und verdrängt. Das liegende △ erhält sich weit in die Neuzeit hinein als Melodie und Harmonie vereinigendes selbständiges Spielinstrument, dort wo seine Verjüngung in der Abzweigung der heutigen Alpenzither nicht hindringt wie nach England und Italien.

Dieselbe Mannigfaltigkeit und Modification der strengen Form wiederholt sich bei den Instrumenten, welche das liegende Delta in seiner natürlichen Gestalt nachbilden. Wir sehen dasselbe nämlich bei gerader Grundfläche mit bogenförmig abgerundeter Spitze bei einer der Figuren am Frieso der Kapelle St. Georges de Bocherville, worauf schon Kiesewetter hinwies (Cäcilia Bd. XXII, Hft. 88); nur die äufserste Spitze abgerundet: in einer französischen Miniatur (Nr. 6711 der Pariser Bibliothek bei Willemin Monuments franc. inéd.) abgebildet; alle drei Ecken abgerundet, aber mit einer scharfkantigen Ausbauchung: bei dem Instrumente einer der gekrönten Figuren an der Liebfrauenkirche zu Trier; mit beibehaltner Spitze, aber geschwungenen Ausbiegungen und zwei quer über die Decke laufenden massigen Stegen: auf einer Glasmalerei des Hauptfensters der St. Jacobikirche zu Lüttich. Endlich in einer sehr eigentümlichen Verdoppelung finden wir es bei Gailhabaud abgebildet: Denkmale der Baukunst aller Länder und Völker (IV. Bd., Taf. V, Fig. 1) an der Figur des Königs David in (oder an?) der Karthäuserkirche zu Pavia. Dieses Psalterium ist nämlich doppelchörig, so scheint es. Die Seitenwand der rechten Seite ist herausgenommen und man sieht den innern Boden des Instrumentes mit Saiten bezogen. Die Decke dagegen, von der Spitze zur Breitseite in schräger Steigung gegen die Brust zu gehoben, ist abermals mit Saiten bezogen, welche auf nicht angegebenen sehr hohen Stegleisten ruhen

müssen, da sie ziemlich steil auf die Decke fallen. Die Saiten dieses Instrumentes scheinen nur gegriffen oder gerissen worden zu sein.

Auch hier dieselbe Mannigfaltigkeit bei grundlegender Beibehaltung der ursprünglichen Form des gleichseitigen Dreiecks!

In einer merkwürdigen Halbirung des Dreiecks, wenn ich so sagen darf, sehen wir die heutige Alpenzither aus dem deltaförmigen Psalterium hervorgehen, und zwar schon sehr früh, denn wir finden eine wunderschön durchgeführte Darstellung eines solchen Instrumentes auf einem Bilde Hubert van Eycks, seinem berühmten „Fons Vitae" (der Lebensbrunnen) zu Madrid. Genau wie bei den heutigen Zithern sehen wir darauf die Saitenwand eingebogen und die Spitze abgerundet; wie es scheint — ein Teil ist verdeckt — war das Instrument mit dreifsig Saiten bezogen. Diese wurden, wie nach der Stellung der Finger ersichtlich war, nicht mit Stäbchen geschlagen, sondern mit zwei spitzigen Plectren (oder Federkielen?) gerissen. Die Fortschreitung, diesem Instrumente das Griffbrett der heutigen Zither mit seinen Bünden hinzuzufügen und die diesen Raum beanspruchenden Saiten, welche auf demselben nun ganze und halbe Töne hervorbringen konnten, als Melodie- oder Spielsaiten von den blos gegriffenen oder gezupften Begleitungsaiten abzusondern, war eine ganz gesunde organisch sich vollziehende Entwickelung, an welche sich sehr bald, wenn nicht gleichzeitig der Ring, an Stelle der Stäbchen, naturnotwendig reihen musste. Der mit dem Daumenringe bewaffnete Finger repräsentirte nun gleichsam eine besondere dritte Hand, womit eine rhythmische Verwendung der freigewordenen übrigen vier Finger ermöglicht wurde und hiermit eine reichere harmonische Begleitung mit geschlossenen oder gebrochenen Accorden und einzelnen Tönen an diesem Instrumente sich erzielen liefs. Wahrscheinlich hat sich diese Vervollkommnung am Instrumente vollzogen, als die ihrer Zeit (im 15. u. 16. Jh.) so beliebte *Radleier* den musikalischen Anforderungen ihrer Spieler nicht mehr genügte, die Versuche sie zu vervollkommnen aber, ihren Charakter alterirten und sie damit rasch in Verfall brachten. Vorbereitet sehen wir die Anwendung des Daumenringes in der Angabe von Engel (Descriptive Catalogue of the Musical Instrum. in the South-Kensington Museum, London, Chapmann & Hall 1870 pag. 39) wonach die alten *italienischen Psalterien*, deren das Museum mehrere besitzt, mit Plectren gespielt wurden, welche man an den Fingern befestigte (played with plectra affixed to the fingers) im Gegensatz zum *deutschen Psalterium*, vulgo *Hackebrett*, das mit zwei Hämmern

geschlagen wurde. Ebenso hat vielleicht das halbirte Delta in dem Kanoon sein Vorspiel, wovon sich ein Exemplar im Kensington-Museum unter den türkischen Instrumenten aufgestellt befindet. Engel a. a. O. sagt davon, dass es auch Persern und Arabern heimatsangehörig sei und als von hohem Alter im Orient angesehen werde. Es hat Darmsaiten die mit zwei kleinen Plectra, welche man am Zeigefinger jeder Hand befestigt, gespielt werden (p. 26). Zur Beschreibung des hindostanischen Tamboura-Instrumentes bemerkt Engel a. a. O. p. 17: dasselbe sei den Assyrern und Egyptern bekannt gewesen und die Egypter hätten es *nofre* genannt; ein Name welcher durch die Koptensprache als identisch mit dem hebräischen *Näbel* festgestellt worden sei. Engel sagt, die Hebräer müssten offenbar mehrere Gattungen von *Näbel* gehabt haben, weil eine Art derselben in der Bibel mit der Bezeichnung *nebel asor* unterschieden würde, welches ein zehnsaitiges Instrument bedeute (implying a ten-stringed instrument). Valdrighi (Musurgiana, Modena, C. Olivari 1879) erwähnt dasselbe p. 35 noch präciser, indem er das Obige von den Egyptern der 18. Dynastie sagt, welche 1700 v. Chr. das Saiteninstrument *nowre* gehabt hätten. Was von seiner weiteren Mitteilung zu halten ist: das Phsanterim (?) der Israeliten am Hofe Nabucodonosor's sei nichts Anderes als das griechische Psalterium gewesen, entzieht sich meiner Kompetenz ebenso, wie den Wert eines Buches von Bianchini zu beurteilen, welches hebräische Instrumente abbilde, da Valdrighi nicht einmal den Titel des Buches anführt. Soviel steht nun aber hoffe ich, zur Evidenz nachgewiesen, fest, dass die beiden in der heil. Schrift häufig erwähnten und zu einander gestellten Instrumente des Psalters und des zehnsaitigen Spieles, zwei Formen (Gestaltungen) eines und desselben Instrumentes waren, von denen dasjenige, welches vor der Brust oder unter dem Arme gehalten und als Begleitinstrument zum Gesange gebraucht wurde, die Gestalt des aufgerichteten („gestürzten") Delta hatte und *Nebel* oder *Decachordum* (zehnsaitiges Spiel) hiefs; dasjenige aber, dessen man sich zur harmonischen Ausfüllung beim Zusammenspiel mit andern Instrumenten bediente*), die Gestalt des liegenden Delta hatte, *Psalterium* oder

*) Kiesewetter (Cäcil. XXII, 88) sagt in seinem Aufsatz „zur Geschichte d. Iustrum. u. d. Instr.-Musik im Mittelalt. p. 207": Als ältestes Saiteninstrument dessen Saiten geschlagen wurden, muss das deutsche Hackbrett, Cymbal, genannt werden, von den Zigeunermusiken her wohl bekannt, bei welchen man es mit grofser Geschicklichkeit und sehr entsprechender Wirkung zur Ausfüllung der

*Psalter**) hieſs, und auf den Knien liegend oder auf den Tisch gestellt, gespielt wurde. Ob die eine oder die andere Form die ältere gewesen, ob sie gleichzeitig aufgekommen**), dürfte nicht mehr zu erörtern sein, scheint mir aber auch nicht von wesentlicher Bedeutung. Ob die Rotte die eine oder die andere Form dieses Instrumentes je war oder auch nur sein konnte, hoffe ich insofern widerlegt zu haben als ich nachgewiesen habe, dass die Belegstellen, welche diese Behauptung oder Meinung erhärten sollen, dies nicht thun: die Frage also noch immer offen steht was die Rotte für ein Instrument war. Ich halte also vorläufig noch, bis mir das widerlegt wird, Namen und Instrument der Rotte für ausländisch („undeutsch"); vielleicht für ein provenzalisches od sogar maurisches Saiteninstrument, das auch gern sieben Saiten gehabt haben mag, womit eine eventuelle Bestätigung der *Trummscheidt*-Hypothese (vergl. S. 189) nicht unvereinbar sein würde, wenn man dazu vergleicht, was Mer-

---

Harmonie behandelt zu hören bekommt. Dass diese harmonisch ausfüllende Verwendung die Eigentümlichkeit und Bedeutsamkeit des Cymbal-Hackbretts von Hause aus gewesen, ersieht sich schon aus dem öfter erwähnten Isidorus Hispalensis (Bischof von Sevilla † 635), welcher die Instrumente in organica (worunter er wie deren Aufzählung beweist, Blasinstrumente verstand) und in rhythmica teilt, welche vorzüglich die rhythmischen Schläge und Accente anzeigen sollten und zu diesen zählet er tympanum, cymbalum, cythara und psalterium. Was von seiner Anführung der Behauptung Bottée de Toulmon's welcher den Cymbal Tympanon nenne und von Tympanum unterscheide hier zu erörtern, würde mich ebenso sehr aus den dieser Abhandlung gezogenen Grenzen drängen, als der Unterscheidung Coussemaker's in dessen Arbeit über die Musikinstrumente in Didron's Annales Archéologiques nachzugehen, wonach das ursprüngliche Psalterium viereckig gewesen sein soll. Dass dieses Instrument eine monographische Detailbeschreibung verdiente, geht schon zur Genüge aus dem hierorts darüber Gesagten, meine ich, hervor.

*) Engel (a. a. O.) führt unter den Instrumenten welche dem Kensington-Museum zum Zwecke der Ausstellung 1870 geliehen wurden unter Nr. 13 ein modernes chinesisches Instrument an, welches er als dem englischen Psalterium (Psaltery dulcimer) auffallend gleich, beschreibt und wie das im Besitze des Museums befindliche persische Santir (!) das er beschreibt und abbildet als „höchst bemerkenswert und allerhand Conjecturen erweckend" (p. 66) schildert, wenn man dieselben mit dem schönen Exemplar eines italienischen Psalteriums aus dem 17. Jahrh. in der Abbildung für veraltete Instrumente vergliche (p. 39).

**) Mit seiner ängstlichen Genauigkeit sagt er (IV p. 174): „il est souuent parlé dans l'Escriture saincte de cet instrument (le psaltérion) que les Hébreux appellent נבל nebel, mais nous ne scauens pas la forme qu'ils leur donnoient, ny le nombre de ses chordes: car encore que le Decachorde précède le Psalterion (?) et qu'il semble qu'il lui serve d'épithète, néantmoins plusieurs croyent que ce sont deux instruments différents."

sonne über die gleiche Verwendbarkeit aller drei Flächen des *Trummscheidtes* sagt; (v. Des Instr. à chordes, Livr. IV) denn es scheint mir nicht zufällig nur, dass man den viereckigen Kasten des Monochordes in einen aus drei gleichseitigen Flächen bestehenden Resonanzkörper umwandelte. Wann dies geschehen, wo es geschehen, weifs man zur Zeit noch ebensowenig als wann man angefangen hat die Tonintervalle der ursprünglich einzigen Saite des Monochordes nicht mehr nur mit dem Tonmesser zu berechnen, sondern mit dem Rosshaarbogen zu streichen und zu musikalischem Wohlklange, wie primititiv dieser sei, zu verwerten.

Als ein letztes indicium zur *Rotte* sei mir noch eine Mitteilung meines verstorbenen Freundes des Kammermusikers Rühlmann gestattet, als ich ihm für seine Arbeiten Einsicht in diese Blätter gewährte. Er machte mich nämlich darauf aufmerksam, dass man in der Schule der Niederländer um das 14. u. 15. Jahrh. hier und da in den kontrapunktirenden Kompositionen jener Zeit Sätzen begegnete, welche mit dem Namen *Rotte* bezeichnet waren. Sie sind in Form der Nachahmungen eine kürzere Entwickelung eines musikalischen Gedankens. Ob dies in irgendwelcher Beziehung zum Instrumente steht, ob sich eine Analogie wie bei Gigue zur Tanzform und zum Instrumente nachweisen lassen wird, vermag ich heut noch nicht zu sagen, ja nur zu mutmafsen. (Fortsetzung folgt.)

Die Toten des Jahres 1880 die Musik betreffend.

(Fortsetzung.)

Bartolini, Tebaldo, Lehrer der Trompete, st. im Sept. in Livorno, 52 J. alt.

Baumbach, Adolph, Komponist und Organist, st. im Mai in Chicago.

Belleville-Oury, Frau Emilie de, st. am 22. Juli in München.

Benati, Giovanni, Komponist, st. im Mai zu Padua, 55 J. alt.

Beneventano, Giuseppe Federico, Baritonist, st. 8. Nov. in Scicli (Sicilien). [Guide 53.]

Bennewitz, Wilhelm, Violoncellist u. Komponist, gb. 19. Ap. 1832 in Berlin, st. daselbst am 21. Febr. 1880.

Benza-Nagy, Ida, ungarische Sängerin, st. im März in Pest, 33 J. alt.

Berens, Hermann, Komponist, ein Deutscher von Geburt, st. am 9. oder 10. Mai in Stockholm, 54 J. alt. (Bock 191, Signale 572.)

Bernardi, Paolo de, Posaunist am Scalatheater in Mailand, st. im Sept., 51 J. alt.

Berré, Ferdinand Antoine Henri, Komponist von Operetten und Romanzen, st. 29. Juli in Gheel.

Bertrand, Jean Gustav, Musikschriftsteller, st. im Febr. zu Paris, 44 J. alt (Revue 55.)

Beschnitt, Johannes, Vokalkomponist, st. 24. Juli in Stettin; geb. 30. April 1825 zu Bockau (Schlesien). Biogr.: Signale 786. Kahnt 441.

Bethge, Wilhelm, Organist an St. Martini in Halberstadt, st. den 6. Mai daselbst. Geb. am 21. Okt. 1841 zu Dalldorf bei Gröningen, seit 1862 Lehrer in Wilsleben bei Aschersleben, gegen 1878 erhielt er obigen Posten. Bethge war einst Besitzer des einzig bekannten Exemplares: Spiegel der Orgelmacher und Organisten von Arnold Schlick, 1511, welches er bei einem Bauern seiner Gegend hinter dem Rauchfange auffand, dessen Wert erkannte und der Gesellschaft für Musikforschung zum Abdruck anbot (s. Monatsh. I, 77). Das Exemplar selbst befindet sich seit einigen Jahren im Besitze des british Museum, da die deutschen Bibliotheken viel zu sparsamer Natur sind, um für ein deutsches Musikbuch nur irgend eine namhafte Summe zu zahlen. Etwas anderes ist es, wenn ihnen eine Hds. mit Keilschrift angeboten wird.

Bevignani, Giuseppe, Komponist, st. im März in Neapel, 58 J. alt.

Bles, Contrabassist und Sekretär der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, st. 1. Jan. im Haag.

Bönicke, Hermann, Komponist und Organist in Hermannstadt, st. im März; geb. 26. Nov. 1822 zu Endorf. (Biogr. Kahnt 130.)

Bolcioni, Biagio, Sänger, st. im Aug. in Mailand, 59 J. alt.

Booth, John Stocks, Organist an der Abbey Church zu St. Albano (England), st. im Jan. daselbst, 51 J. alt.

Bovie, Jean Felix Lambert, Liederkomponist und Maler, st. 6. Juli in Ixelles bei Brüssel. Geb. 14. Sept. 1812 in Brüssel.

Brambilla, Amalia, einstige Sängerin, st. im September in Castellmare di Stabia. (Signale 791. Guide Nr. 38. Ricordi Nr. 37.)

Braun-Brini, Tenorist, st. im Nov. in Graz, 51 J. alt.

Brizzi, Adolfo, Tanzkomponist, st. 13. Jan. in Florenz, 23 J. alt.

Bühnert, Franz, Lehrer des Musikvereins in Graz, st. 16. April im 66. Lebensjahre.

Buonomo, Vincenzo, Pianist, st. im Sept. in Neapel, 37 J. alt.

Butcher, Joseph, Organist und Chormeister an der Parish Kirche zu Rotherham (England), st. 29. Juni, 60 J. alt.

Calendini, Violoncellist und Kapellmeister in Bordeaux, st. im Oktober daselbst.

Calise, Giov., Musiklehrer, st. im Sept. in Neapel, 72 J. alt.

Cambiaggio, Carlo, Violinist, Contrabassist, Sänger u. Librettist, st. 13. April in Mailand, 82 J. alt. (Ricordi Nr. 16.)

Cantoni, Teresa, Klavierlehrerin, st. Anfang des J. in Turin.

Capponi, Giov. Battista, st. im Sept. in Leffe.

Cappy, Oscar, Tenorist, st. im Nov. in Mailand, 26 J. alt.

Carocci, Tomaso, Komponist, st. im Novemb. in Rom, 89 J. alt. (Guide Nr. 48.)

Cecchini, Francesco, Sekretär der Akademie und des Liceo musicale di S. Cecilia zu Rom, st. daselbst im Mai.

Chater, William, Musiklehrer und Musikverleger, st. 7. März in Coventry (England).

Citterio, Violinist, st. im Sept. in Rio de Janeiro.

Clerc, Giulietta, Sängerin, st. im Jan. in Paris, 24 J. alt.

Codine, Adrien, Komponist und Musiklehrer in Paris, st. 8. Juni daselbst.

Cohen, Henry, Komponist und Theoretiker, früher Direktor des Conservatorium in Lille, st. 17. Mai in Bry-sur-Marne. (Revue 167.)

Collin, Robert Albert Henry, Dirigent, st. 12. März in Amsterdam; geb. 1832 in Bromberg. (Guide Nr. 15.)

Comairas, Contrabassist, st. im Aug. in Paris.

Coote, Charles (Signale: Corte), Komponist, st. 6. März in London.

Cornali, Pietro, Komponist, st. 27. Okt. in Guastalla, 76 J. alt.

Corticelli, Ulisse, Kapellmeister an der Kathedrale in Perugia und Direktor des Instituts comunale Morlacchi, st. daselbst im Jan.

Cossoni, Guglielmo, Orchesterchef am San Carlo-Theater in Lissabon, st. dort im Dez.

Coward, James, Organist im Crystal-Palast, st. 22. Jan., 55 J. alt, in London.

Curwen, John, englicher Geistlicher und Erfinder der Volksgesang-Methode: Tonic Sol-Fa, st. den 26. Mai in seiner Villa bei Manchester, geb. 1816 zu Heckmondwike. (Biogr. in The musical times, London p. 336.)

Dalifard, Laure, (geb. Dancla) Pianistin, st. 22. März in Tarbes, 53 J. alt. (Menestrel 144.)

Dalman, Giov. Battista, Musikdirektor und Violinist, st. im Dez. in Barcelona.

Darbois, Camillo, Pianist, st. im Okt. in Malta, 41 J. alt.

Degni, Vincenzo, Violoncellist, st. im März in Neapel, 95 J. alt.

Déjazet, Eugène, Sohn der berühmten Schauspielerin D., Komponist zahlreicher Operetten und eine zeitlang Direktor des Theaters D. in Paris, st. daselbst 19. Februar, 61 J. alt. (Revue 63.)

Deliège, H. Musikverleger, st. 18. Jan. in Brüssel (Menestrel 72.)

Dérivis, Prosper, Bassist zu Paris, geb. 28. Okt. 1808 zu Paris u. gest. ebendaselbst 11. Febr. (Guide Nr. 8. Revue 55. Menestrel 87.)

Deslandres, Laurent, Kapellmeister, st. 9. Okt. in Paris. (Guide Nr. 43.)

Destuyver, Musikdirektor, st. 9. April in Gent, 65 J. alt.

Didot, Hyacinthe Firmin, Verleger, st. in Paris im August (Menestrel 294.)

Ditfurth, Freiherr Franz, Wilhelm v., Herausg. zahlreicher Liederbücher, vide Monatsh. VIII, 52. IX, 77, st. am 25. Mai im 80. Lebensjahre zu Nürnberg. (Voss vom 1./6.)

Downing, Daniel L., Militärmusik-Direktor und Komponist, st. 19. Aug. in New-York, 58 J. alt (Guide Nr. 38)

Duvernoy, Jean Baptiste, Komponist, st. in Passy bei Paris im März, 79 J. alt.

Ernst, Julius, Kammermusiker in Berlin, st. am 11. Mai daselbst, 54 J. alt.

Escudier, Maria Pierre Yves, Musikschriftsteller, Bruder des Musikverlegers Léon, st. am 17. April in Paris; gb. am 29. Juni 1809 in Castelnaudary. (Guide Nr. 17. Biogr. Revue 134.)

Escudier-Kastner, Frau Rosa, Pianistin, geb. 1835 in Wien, st. 4. Mai in Paris. (Guide Nr. 21.)

Espenhahn, Albert, Königlicher Kammermusiker in Berlin, st. am 6. Jan. daselbst im 45. Lebensjahre.

Farina, Dr. Luigi, Advocat und Komponist einiger Opern, st. im Nov. in Padua. (Ricordi Nr 47.)

Farquharson, Robert (eigentl. Smith), Sänger, st. 12. (14?) Febr. in London, 60 J. alt.

Favilli, Fabio, Violinist, st. im Dez. in Livorno, 45 J. alt.

Fazzini, Giosuè, Prof. der Musik in Mailand, st. im März in Turin, 67 J. alt.

Ferrari, Alfonso, Komponist, st. im Sept. zu Modena, 40 J. alt.

Ferrari, Luigi, Prof. der Musik, st. im Okt. in Bologna, 52 J. alt.

Forberg, Robert, Musikverleger, st. im Sept. in Leipzig.

Fröhlich, Marie Anna, geb. 11. Sept. 1793, st. 11. März in Wien. (Guide Nr. 14.)

Fuertes, Mariano Soriano, Musiker und Schriftsteller, st. im April in Madrid.

Fumi, Venceslao, Komponist, geb. 30. Oktb. 1826 in Montepulciano, st. den 20. Nov. zu Florenz. Biogr.: Bocherini, Giorn. music. Firenze, Guidi, Nr. 11 p. 43 von G. A. Biaggi.

Furlanetto, Pier Luigi, Komponist, st. im Sept. in Venedig, 30 J. alt.

Gaillard, L., Prof. an der Musikschule in Utrecht, st. im April im Haag, 25 J. alt.

Garbato, Luigi, Komponist, st. im Mai in Genua.

Garcia, Eugénie, Sängerin, Frau des Manuel G., st. 12. Aug. in Paris, 62 J. alt. (Revue 271. Guide Nr. 36.)

Gautier, Tenorist, verunglückte im Aug. auf dem See von Bourget. (Guide Nr. 36.)

Gazza, Francesco, Komponist, st. im Juli in Turin, 49 J. alt.

Gerville, L. L. Pascal-, Pianist und Komponist, st. zu Mantes im Mai, 72 J. alt.

Gille, J. E., Komponist, st. 15. Nov. in Stockholm (Signale 1067.)

Giordano, Giacinto, Komponist, st. im Juli in Neapel, 68 J. alt.

Giovanni, Giuseppe di, Komponist, st. im Dez. in Neapel, 35 J. alt.

Giovanni, Padre, Tenorist, st. im März in Rom, 37 J. alt. (Guide Nr. 13.)

Girod, Etienne, Musikalienverleger in Paris, st. am 15. Nov. daselbst im Alter von 56 J.

Giunti, Antonio, Prof. der Musik, st. im Okt. in Neapel, 70 J. alt.

Godineau, Léon, Violinist, sp. Gesanglehrer am Conservatorium in Brüssel, st. dort 26. Mai; geb. 11. Nov. 1813 zu Ath in Belgien.

Goetschy, Charles Joseph, Komponist, st. im Okt. in Tours, 75 J. alt.

Golde, Adolf, Pianist und Komponist, Musikdirektor in Erfurt, st. daselbst am 20. März; geb. ebendort den 20. März 1830.

Goliana, Don Miguel, Prof. der Theorie am Conservatorium in Madrid, st. daselbst im August.

Gollmitz, A. F., Musikdirektor in Berlin, st. daselbst am 21. Okt., 79 J. alt.

Goss, John, Musikdirektor und Organist am St. Pauls-Dom in London, st. 10. Mai in Brixton, 80 J. alt. Biogr. mit Komposit.: The Musical times, London, Novello etc. 1880. 21. — auch Revue 139.

Grignon, Honoré, einst Sänger in Paris, später Gesanglehrer und Regisseur in Paris, st. auf seinem Landgute bei Lonjumeau im Januar, 80 J. alt. Biogr. Revue 39.

Gruber-Woislin, Frau, Pianistin und Lehrerin am Pariser Conservatoire, st. im Nov. oder Dez. in Angers. (Guide Nr. 52.)

Gueymard, Louis, Tenorist, st. 8. Juli in St. Fargeau (Seine-et-Oise), 59 J. alt. (Revue 223. Menestrel 254.)

Gugler, Bernhard, Prof. der Mathematik und musikal. Schriftsteller, st. im März in Stuttgart, 68 J. alt.

Guilmette, C. A., Bassist, st. 13. Juni in Boston (V. Staaten N.), 57 J. alt. (Guide Nr. 33.)

Hahn, Albert, Redacteur der Tonkunst und Beförderer der Einführung der sogenannten chromatischen Klaviatur, st. in Lindenau bei Leipzig am 14. Juli, kurz nach seiner Uebersiedelung aus Königsberg i. P. (Biogr. Wochenblatt 408.)

Hasselt-Barth, Frau Marie von, Sängerin, st. im Dez. in Manheim. (Biogr.: Signale 1881, 108.)

Heft, Eduard, Musikdirektor, st. 7. Juni in Biel, 50 J. alt.

Heim, Ignaze, Direktor der Choralgesellschaft in Zürich, st. dort den 3. Dez. (Signale 1881, 27.)

Hempenius, Albert, Organist in Zwolle, st. daselb. 15. Aug., 66 J. alt.

Herz, Jakob Simon, älterer Bruder Heinrichs H., st. 27. Jan. in Nizza, 84 J. alt.

Hoensen, Philippe van, Prof. des Horn und der Trompete am Conservatorium, st. 9. Sept. in Saint-Josse-ten-Noode bei Brüssel, 68 J. alt.

Holdampf aus Pest, Hofopernsänger in Karlsruhe, st. im Mai in Zürich.

Huberti, Edouard Jules Joseph, Komponist, später Maler, st. 12. Juni in Schaerbeck (bei Brüssel) 62 J. alt (Guide Nr. 27.)

Hünerfürst, F. W., Violoncellist und Orchesterdirigent, st. am 11. Februar in Königsberg im 57. Lebensjahre.

Isaac, Benjamin Ralph, Pianist zu Liverpool, st. 9. Jan. zu Southport.

Jelinek, Franz Xaver, Oboist, Komponist und Chordirektor in Salzburg, st. 7. Febr. daselbst.

Josephson, Dr. Jacob Axel, Universitäts-Musik-Direktor, st. 29. März in Upsala im 62. Lebensjahre.

Jvanoff oder *Jvanhof*, Nicola, Tenorist, st. 7. Juli in Bologna, 70 J. alt. (Guide Nr. 33.)

Killitzschky-Schultz, Josephine, einst eine gefeierte Sängerin an der Berliner Bühne, st. Anfang Januar in Freiburg i. B. (Biogr.: Vossische Ztg., Sonntagsblatt Nr. 4 vom 25. Januar 1880.)

Kirsch, Hyacinthe, Dichter und Musikschriftsteller, st. zu Meuse bei Liège im April, 51 J. alt. (Menestrel 176.)

Klerk, J. A., Organist in Delft, st. im Juli daselbst, 63 J. alt, (nach dem Guide im Haag.)

Klosé, Hyacinthe Eléonore, Clarinettist an der grofsen Oper und Prof. am Conservatorium in Paris, seit 1868 pensionirt, st. 29. Aug. daselbst; gb. in Corfu 1808. (Wochenbl. 454. Guide Nr. 37. Revue 287.)

Klotz, Emil, Pianist, geb. 9. Jan. 1818 in Frankfurt a. M., st. im Februar in Paris. (Guide Nr. 8.)

Köhler, Hans, ehemaliger Bassist in Dresden, st. 3. Sept. daselbst. (Wochenblatt 463.)

König, Joseph, Violinist, st. 15. Okt. in Wien. (Signale 1019.)

Konopasek, Stephan, einst Kapellmeister in Breslau, dann Gesanglehrer in Berlin, st. am 19. Mai in Berlin, 56 J. alt.

Kossak, Ernst Ludwig, geb. 4. Aug. 1814 zu Marienwerder, st. 2. Jan. zu Berlin. Einst Klavierlehrer, dann Kritiker und humoristischer Schriftsteller, Herausgeber der Montagspost. (Biogr. Voss 1880 Nr. 4. Allgem. deutsche Musikztg. Berlin 13.)

Krebs, Karl August, geb. 16. Jan. 1804 Nürnberg, Hofkapellmeister in Dresden, st. 16. Mai das. (Bock 171. Signale 561. Kahnt 319.)

Krigar, Hermann, königl. Musikdirektor, Gesanglehrer, st. am 5. Sept. zu Berlin. (Biogr.: Allgem. deutsche Musikztg. Berlin 300.)

Krug, Diederich, Komponist von kleineren und instruktiven Pianoforte-Stücken, st. am 7. April in Hamburg. Gb. 25. Mai 1821 daselbst.

Kummer, Gotthilf Heinrich, Fagottist, st. 20. März in Dresden, 71 J. alt.

Kunkel, Franz Joseph, Rector und Musiktheoretiker, st. 31. Dez. in Frankfurt a. M. (Kahnt 1881, 33.)

Lamb, William, st. 19. Nov. in Turnham Green, 38 J. alt. Organist an St. Mary.

Lambert, Georges Jackson, Organist und Komponist zu Beverley (England), geb. daselbst 16. Nov. 1794, st. 23. (24 ?) Jan. ebendort.

Lange, Josephine, verwittwete Frau Köstlin, einst Sängerin, st. 3. Dez. in Tübingen. (Signale 1881, 27. Bock 406.)

Lavigne, Ernest, Komponist, st. Anfang Dezember in Paris. (Menestrel 1881, 7.)

Lazzarini, Riccardo, Komponist, st. im Juli in Triest, 30 J. alt.

Leroy, Adolphe Marthe, Clarinettist, st. 1. Sept. in Argenteuil, 53 J. alt.

Libani, Giuseppe, Maestro (d. h. Komponist; in Italien ist der Titel sehr billig, wogegen Deutschland heute nur Einen damit beehrt) st. am 3. Mai in Rom, 36 J. alt. Seine letzte Oper war Sardanapalo. (Voss Nr. 128. Menestrel 185.)

Lindner, Eduard, Musiklehrer in Berlin, st. am 14. Dez. daselbst im 65. Lebensjahr. (offic. Anzeige.)

Loo, Julien van, Orchesterdirigent, st. Ende Jan. in Schaerbeck bei Brüssel, 54 J. alt.

Lucan, Heinrich, Musikdirektor in Hanau, st. daselbst 17. Aug., 66 J. alt.

Maini, Giov., Hornist, st. im März in Cremona, 85 J. alt.

Marchesi, Fräulein Stella, Pianistin, st. 18. Nov. in Wien, 21 J. alt.

Massart, Hubert, Hornist, st. im Juli in Paris.

Mayerhofer, A., Kapellmeister, st. im Okt. in Amsterdam, 27 J. alt.

Mecatti, Ercole, Musiklehrer, st. im Aug. in Brighton (England.)

Medica, Michele, Sänger, st. 23. September in Valenza.

Meïs, E. E., Musikverleger, st. im Dez. in Paris, 37 J. alt.

Melli, Bartolomeo, Komponist, st. im Mai in Mailand.

Meynne, Joseph, Musikverleger, st. 2. Okt. in Brüssel. (Guide Nr. 41.)

Michot, berühmter Tenorist, vormals an der Pariser Oper, st. Ende Sept. zu Chaton.

Mombach, J. M., Musiklehrer, st. 8. Febr. 66 J. alt in London.

Mombiela, Romano, Bassist, st. im Okt. in Mailand, 39 J. alt.

Monnaie, Frau Emilie, geb. Klotz, Pianistin, st. Anfang des Jahres, 64 J. alt.

Montella, Gennaro, Komponist, st. im Juli in Neapel, 65 J. alt.

Monter, Emile Mathieu de, Musikschriftsteller, st. im Dez. in Lyon. (Menestrel 1881 p. 46. Revue 415.) (Schluss folgt.)

Nachträge zur Totenliste von 1879.

Berini, Frau Emma, Sängerin, st. Ende 1879 in Mailand, noch nicht 20 J. alt.

Clerc, Fräulein Juliette, Sängerin an der komischen Oper in Paris, st. daselbst Ende 1879, 24 J. alt.

Daniela, Frau Antonietta, geb. Mahlknecht, Sängerin, st. Ende 1879 in Fernambuto (Brasilien), 42 J. alt.

Grandjeau, Julie, Gesanglehrerin, st. Ende 1879 in Hamburg, 71 J. alt.

Legénisel, Violoncellist und seit einiger Zeit Theaterdirektor in Brest, st. daselbst Ende 1879.

Marzo, Nicolas, Prof. der Musik in Neapel, st. im Dez 1879, 26 J. alt.

Milanti, Isidore, Musiklehrer, st. Ende 1879 in Bologna, 63 J. alt.

Paolinelli, Luigi, Violinist, st. in Rom, 23 J. alt, im Dez. 1879.

Perelli, Giovanni, Musiklehrer in Mailand, st. daselbst im Dez. 1879, 80 J. alt.

Storti, Giovanni, ehemals Tenorist, dann Gesanglehrer, st. 25. Dez. 1879 in Fano, 78 J. alt (geb. 1801 in Bergamo).

Weber, Karl Gotthold, geb. 1815 in Koblenz, seit 1834 in Amerika, st. 19. Nov. 1879 in Saint-Louis, früher Musiklehrer, dann Buchhändler.

Philipp Friedrich Buchner.

Von diesem in den Monatsheften, Jahrgang 1881, pag. 49 u. 50 erwähnten Komponisten besitzt die Breslauer Stadtbibliothek folgende Werke in sehr gut erhaltenen Exemplaren:

1. Bez. des Stb. | (Versalien:) Concerti | Ecclesiastici | di Filippo Federigo Bucnero | (Petit) Muſico dell'Illuſtriſsimo, & Eccellentiſſimo Signor | Palatino e Generale di Cracouia. | (Versalien) Concertati | a dve, tre, qvattro, e cinqve voci | (Petit) Nouamente dati in Luce | (Versalien) Con Privilegio. | (Druckerzeichen.) | (Versalien) In Venetia, | (Petit) Appreſſo Aleſſandro Vincenti. MDCXXXXII. |

6 Stb. in 4°. C. I. II. A. T. B. u. B. cont. Auf pag. 3 ital. Ded. vom Komp. an . . . Stanislao Lvbomirski Conte di Viſnic, Palatino, e Generale di Cracouia . . . . Der Komp. sagt darin u. A.: Diese Concerte „sono frutti par toni ti nella sua Splendidiſſima Conte oue tal hora V. E. Illuſtriſſima . . . . si compiace ben ſpeſſo di gradiz con benigno orecchio il talento delle mie pouere muſe. — Dat. Venetia li 9. Nouembre 1642. Am Schlusse Tavola über 7 lat. Gesg. à 2; 5 à 3; 3 à 4 u. 5 à 5 voci. Nr. 1. Tibi laus, tibi gloria. Nr. 20. Juſtus ut palma florebit.

2. Bez. des Stb. | (Versalien:) Concerti | Ecclesiastici | di Filippo Federico Bvcnero | (Petit) Muſico del Illuſtriſsimo, & Eccellentiſsimo Signor | Palatino è Generale di Cracouia. | (Versalien:) Concertati | a dve, tre, qvattro, e cinqve voci | Opera Seconda | dedicata | (Petit) Alla Sacra Real Maeſtà di Polonia, e Suetia. | (Versalien:) Vladislao IV. | (Druckerzeichen.) | (Versalien) In Venetia, | (Petit) Apreſſo Aleſſandro Vincenti. MDCXXXXIIII. |

5 Stb. in 4°. C. A. T. B. u. B. cont. Ital. Ded. vom Komp. auf pag. 2. Dat. Venetia li 3. Agoſto 1644. Am Schlusse Tavola über 8 lat. Gesg. à 2; 6 à 3; 5 à 4 u. 1 à 5 voci. Nr. 1. Gaudens gaudebo. Nr. 26. In illo tempore. -- Nr. 5 (C. u. B) u. Nr. 9 (A. e doi Viola) mit sogenannten Widmungen an *Vdcrico Borletta* und *Gio: Batista Mealli*, beide Muſici del Sig. Palatino & Generale di Cracouia.

3. Das pag. 49 bereits kurz erwähnte Werk:

(Versalien:) Plectrum | Musicum, | harmoniacis fidibus | sonorum, ad deum | perinde laudandum | (Petit) atque | Ad hominum animos exhilarandos con- | cinnatum: | (Versalien) Praenobilibus ac strenuis, nobilibus|item, clarissimis, consultissimis, doctissimis, | (Petit) Ornatiſſimis, Prudentiſſimis Viris, Imperialis judicii Praeto- | ri, Conſulibus & Senatoribus Liberae Civitatis Imperialis | Francofurtenſis ad Moenum, &c. | Dominis ſuis Maecenatibus, peculiari obſervantia colendis, | dicatum | & | conſecratum | à | Philippo Friderico Buchnero, | Eminentiſsimi & Reverendisſimi, Principis Electoris Moguntini, &c. | Capellae Magiſtro, | (Versalien) Opus Quartum, | Bez. des Stb. | Arabeske. | (Versalien) Francofurti, | (Petit) In Typographia Balthaſaris Chriſtophori Wuſtii, | Sumptibus Joh. Wilh. Ammonii & Wilh. Serlini. | Anno MDC. LXII. |

7 Stb. in fol. Viol. I. II. Viola da braccio. Viola da gamba. Fagotto. Bassus. B. cont. Auf pag. 3. Epistola dedicatoria . . . . In veſtris namque obſequiis à primo aetatis meae floro verſatus, revocandarum ad numeros harmonicos modulationum fundamenta jeci. Veſtris quorundam ex Ordine Senatorio Virorum honoratiſſimorum ſuaſione, hortatu, & auxilio roboratus, ad exteras, ab arte Muſicâ decantatiſſimas regiones me contuli, ubi adſpirante fortuna mihi ſicuit familiariter uti nominatiſſimis Muſurgis . . . . Ohne Dat. Gez. Philippus Fridericus Buchnerus.

Auf pag. 4: Index. Enthält 24 *Sonaten*. Nr. 1—4: 2 Viol. Nr. 5 u. 6: Viol. & Viola da gamba. Nr. 7 u. 8: Viol. u. Fag. Nr. 9: 2 Fag. Nr. 10 u. 11: Viol., Flauto, vel Viola da braccio & Viola da gamba. Nr. 12—18: 2 Viol. & Fag. Nr. 19 u. 20:

2 Viol., Viola da braccio & Fag. plena. Nr. 21: 2 Viole da braccio & Fag. ad libitum. Nr. 22—24: 2 Viol., Viola da braccio, Viola da gamba & Fag. plena. — B. u. B. cont. unterscheiden sich nur durch die Bez. des Stb. — Die Viola da braccio ist abwechselnd im Sopran- u. Alt-Schlüssel, die Viola da gamba im Tenor- u. Bass-Schlüssel notirt.

Die pag. 50 erwähnten kleinen Sonaten, Messen und Offertorien sind unter den gedruckten Werken nicht vorhanden.

Emil Bohn.

Mitteilungen.

* R. von Liliencron in Schleswig: Ueber den Chorgesang in der evangl. Kirche. Von . . . Berlin 1881. C. Habel. 8°. In „Deutsche Zeit und Streitfragen." Herausg. v. Holtzendorf, Jahrg. 9, Heft 144. 47 S. Eine vortrefflich geschriebene Abhandlung, die sich um die heutige Vernachläfsigung des Chorgesanges in der evangelischen Kirche dreht und versucht die Mittel anzugeben, wie und in welcher Weise er wieder ins Leben gerufen werden kann.

* J. Stockhausen's Gesangschule in Frankfurt a. M. Erster Jahresbericht 1880—1881. Frankfurt a. M. 1881, W. Küchlers Nachfl., F. Eichhorn. 8°., 16 S.

* Pothier, Dom. Joseph: Der Gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Ueberlieferung von . . . Uebersetzt von P. Ambros. Kienle. Tournay, Druck und Verlag der Gesellschaft S. Jean L'Evangl. Desclée, Lefebure et Cie. 1881. 8°., 273 S. Ein wertvolles Werk in überaus prächtiger Ausstattung. Preis nur 3 Mark 40 Pf. durch jede deutsche Buchhandlung von B. Herder in Freiburg (in Baden) zu beziehen.

* Goovaerts, Alphonse: Histoire et Bibliographie de la Typographie musicale dans les Pays-Bas par . . . Anvers, P. Kockx 1880. 8°. 608 pp. Preis 12 Mark. Enthält viel Bekanntes aber auch manch Unbekanntes, leider ohne Fundort und in ungenauer Wiedergabe der Titel. Als Ergänzung aber immer von Nutzen.

* Handlexikon der Tonkunst. Herausgegeben von Dr. August Reifsmann. Berlin 1882 (sic?). Verlag von Rob. Oppenheim. 8°. 1. Liefg. 50 Pf. Vollständig in 17—18 Liefg. Enthält biographische und theoretische Artikel in kürzester Form. Zweck desselben ist einen Auszug des grofsen musikalischen Conservations-Lexikon von Mendel & Reifsmann zu geben.

* Kirchoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 617. Enthält 1494 Nrn. Bücher und Musikalien älterer und neuerer Zeit.

* A. F. Butsch's Verlag in Augsburg. Katalog 1881 Nr. 2. Seite 42 u. 43 einige seltene Werke Musik.

* Gesucht ein kompletes Exemplar von Mendel-Reifsmann's Musikalisch. Conservations-Lexikon. Angebote nimmt die Redaction entgegen.

* Zum Verkauf steht ein Exemplar Monatshefte für Musikgeschichte: Jahrgang 1—5 (1869—1873) gebunden in Pappe, das Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke brochirt, wie neu (Jahrgang 1 vergriffen) zum Preise von 35 Mk.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied," 2. Bd., Forts. S. 141—148.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

DEC 17 1881

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	**No. 11.**

CAMBRIDGE HARVARD COLLEGE LIBRARY

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

(Fortsetzung.)

Es erübrigt mir nun noch den, zu Anfang dieser Studie (S. 154) erwähnten Nachweis zu erbringen, dass der *Crwth*, wie keine Rotte, so auch keine Harfe sein könne, da derselbe nachweisbar von jeher ein Bogeninstrument war.*) Wer dieses merkwürdige, gewiss uralte Instrument, das wir jetzt in jedem Buch und jeder Abhandlung über Musikinstrumente erwähnt finden — und zwar immer mit denselben, getreulich Einer dem Andern nachgeschriebenen Belegstellen — zuerst für die Geschichte der Bogeninstrumente herangezogen hat, wie er darauf gekommen ist: ob durch Suchen danach, oder durch einen glücklichen Zufall, wie es das Auffinden der Miniatur in der Handschrift der früheren Abtei St. Martial de Limoges (jetzt in der Pariser Bibliothek) gewesen sein würde, ist mir noch nicht gelungen ausfindig zu machen. Alle citiren das Carmen des Venantius Fortunatus, Alle citiren das Glossar von Du Cange und Alle bilden das rohgezeichnete aber so charakteristisch wiedergegebene Instrument des gekrönten Figürchen's von St. Martial ab, das sicher das Instrument ganz treu darstellt, aber keiner geht in

*) Unter Hervorhebung dieses Umstandes verwirft schon Fétis (Strad. p. 27—30) die Zusammenstellung der Rotte und des Crwth sowie die Erklärung des einen Instrumentes durch das andere, für welchen Irrtum er Bottée de Toulmon in dessen „Dissertation sur les instr. de mus." die Schuld beimisst.

der Erklärung oder Erforschung auch nur einen Schritt weiter. Forster und Sandys in ihrer History of the Violin sagen wenigstens (p. 28), dass sie es Coussemaker's Artikeln in Didron's Annal. archéol. entlehnt haben, (was Fétis im Stradivari 12—35 nicht thut). Sie haben gewiss ganz recht — es wird sich das aus dem Verlaufe dieser Untersuchung ergeben — wenn sie (p. 21) hervorheben, dass die „*chrotta britanna*" des Venantius lange vor ihm als ein brittisches Instrument auf dem Continent bekannt gewesen sein müsse, damit ihm die Auszeichnung zu teil werden konnte, von einem ausländischen Schriftsteller (Venantius) genannt zu werden. Coussemaker (a. a. O.) spricht sich über diese so wichtigen Details in keiner Weise aus*) und doch wäre auch hier wieder ein genaues Citat ein Wegweiser geworden zu Nachforschungen die zu Nachweisen hätten werden können. Zwischen dem 6. (Venantius † gegen 610) und dem 11. Jahrh. aus welchem die Handschrift von Limoges (Codex Nr. 1118 der lateinischen Manuscripte in der Pariser Bibliothek) stammen soll, fehlen zur Zeit noch alle Nachrichten, ob dieses Instrument überhaupt in Frankreich gespielt worden ist und wo es in Gebrauch war, oder ob seine Erwähnung auf den vier Augen des Venantius und des Klosterbruders von St. Martial de Limoges beruht und sich reducirt. Es käme dabei zuvörderst in Frage, welchem Orden die Abtei von St. Martial zugehörte, ob sie vernichtet oder aufgehoben ward und wann dieser ihr Bestand aufgehört habe; mit welcherlei Mönchen sie zur Zeit der Anfertigung des Manuscriptes besetzt war und welche Stellung der Miniaturist des Codex in der Abtei eingenommen habe; ob es zulässig sei eine Einwanderung desselben von den grofsbritannischen Inseln her anzunehmen, analog den zahlreichen irischen und schottischen Mönchen, welche sich zur Notkerischen Zeit, und vor und nach derselben, in St. Gallen befanden? Die Abbildung eines *Crwth* in dieser Handschrift, welche von Fétis dem 11. Jahrh. (Strad. p. 17) und von Coussemaker dem 13. Jahrh. (a. a. O.) zugewiesen wird, tritt so vereinzelt in Frankreich auf, wie die Namhaftmachung dieses Instrumentes im 6. Jahrh. im Carmen des Venantius, während die überaus grofse Mannigfaltigkeit der Sprachformen des Namens wieder auf allgemeine Verbreitung hindeutet. Ein jetzt in Frankreich in Vorbereitung begriffenes

*) Naiv genug ist seine Aeufserung a. a. O. „Obgleich hauptsächlich bei den Britanniern in Gebrauch, kam der Crwth (er schreibt: crout) ursprünglich von den Barbaren (!) und nahm den Namen Rote bei den Poeten und Romantikern des Mittelalters an." (!)

sprachliches Riesenwerk wird s. Z. am besten geeignet sein Licht hierüber zu verbreiten. Zur Zeit müssen wir uns begnügen diese Formen wie und wo sie sich finden, anzuführen. Der unerschöpfliche Wolf (a. a. O.) giebt uns zunächst die bisher bekannten übersichtlich in einer Anmerkung 78 zu S. 242 zusammengestellt.*) Eine neue Form finden wir bei Forster und Sandys a. a. O. mitgeteilt (p. 24). Dieselbe soll im dritten Verse des 149. Psalmes einer französischen Bibelhandschrift des 12. Jahrh. stehen und lautet: Louet-il son noun en crouth, si chantent il à lui en tympan et psaltruy. Da sie leider nicht sagen wo diese Bibelhandschrift sich befindet, so können wir ihr auch nicht weiter nachgehen, was um so mehr zu bedauern ist als es nicht nur die einzige mir vorgekommene französische Quelle für

---

*) „Chrotta oder crota britanna, gadhelisch: (d. i. dem Gälischen oder Ersischen und Irischen gemeinschaftlich) *cruit* (?); kymmrisch: *crwth;* angelsächsisch: *crudh;* cornisch: *crowd;* englisch: *crwd* oder *crwde.*" Die Form *cruit* steht hier glaube ich irrtümlich und ist *cruith* gemeint. Vergl. Bunting: Ancient Irish Music (von Wolf a. a. O. Seite 496 in den „Verbesserungen" angeführt) worin ausdrücklich steht (p. 51): Cruit is the word commonly employed to designate the harp in our Annals" etc. also in den irischen Annalen. In dem dazu gehörigen Vocabular steht bei dem Worte *cruit: a harp.* Dort führt dann Bunting auch an: „*Cruith* a *crowde.*" Irgend welche Darstellungen dieses irischen *Cruith* oder Angaben wo darüber Auskunft zu erhalten sei, habe ich nirgends aufzufinden vermocht, muss auch zugleich bekennen, dass dieser Umstand mir stark darauf hinzudeuten scheint, dass *Cruith* eben nur die Uebertragung des walisischen *Crwth* ins Irische ist und Instrument wie Name desselben specifisch walisisch sind. Hierin beirrt mich die Angabe bei Diez nicht, welcher abweichend in der Schreibart citirt: „altirisch: crot und gaelisch cruit" weil eben *cruit* die Harfe auf Irisch heifst und *crot* die altirische Wiedergabe von *crwth* sein kann, das z. B. im nahen Cornischen ein *o* im Wort hat, ebenso wie das englische *crowd* oder *crowde.* Zudem führt er das Wort als femininum an, was auf Harfe hinweist, während *crwth* männlich ist. Auf diese Verwechselungen von *cruit* die Harfe und *crot* der *crwth* dürfte die Zusammenstellung bei O'Curry (a. a. O.) zurückzuführen sein, wenn er aus dem Ms. Amra Coluim in Lebornah-Uidhri p. 8 u. 9 die vorkommenden Formen excerpirt. Hierzu stimmen sowohl die Angaben bei Walker (Hist. Mem. of the Irish Bards etc. & observ. on the music of Ireland, London 1786) und O'Curry an früherer Stelle (a. a. O.) über das Creamthine *cruit* (die irische Harfe) worauf weiter einzugehen hier zu weit führen würde. Die bei Wolf a. a. O. p. 243 noch vorkommende Schreibart eines daselbst citirten walisischen Adage's „digon o grwth" hängt nach Walter mit der nach Umständen in dieser Sprache eintretenden Umwandlung des harten Consonanten in den entsprechenden weichen c in *g*, ch zusammen. Die englische Uebertragung desselben: „enough of the crooth," giebt wie die obigen und die unten folgenden den, dem deutschen *U*laut entsprechenden Klang, entgegen der Angabe in der Vorrede zu Walter's (Alt. Wales S. VIII) dass das walisische „*w* wie ein gedehntes *o*" ausgesprochen werde.

das Spiel dieses Instrumentes in Frankreich ist neben der Abbildung im Codex von Limoges, sondern auch um des darin ausgedrückten intressanten Gegensatzes willen, dass dem Namen Gottes auf dem Instrumente des Crwth das Lob gespielt wurde, während „tympan“ und „psaltruy“ das gesungene Lob nur begleiteten, worin zu dieser frühen Zeit schon der Crwth musikalisch selbständig, also bedeutender erscheint wie die beiden andern Instrumente, wie der weitere Verlauf der Untersuchung es auch thatsächlich bestätigen wird. In welchem Verhältnis die von Diez und Wolf aus Roquefort (Etat de la poesie franç. & gloss.) angeführte Schreibart; *croath* und *coruth* hierzu steht, entzieht sich aller Beurteilung, da diese Formen ohne weitere Angaben eben nur angeführt werden. Endlich citirt Wolf auch noch eine angeblich bretonische Wortform des 6. Jahrh. für *Crwth*, nämlich *krouz*, nach Hers. de la Villemarqué in dessen Barzas-Breiz, Chants popul. de la Bretagne I, p. XXXII, 1840. In der von ihm besorgten neueren Ausgabe des „Dictionnaire Breton-français par le Gonidec,“ 1850, 4. Saint-Brieu, findet sich dieses Wort aber so wenig wie in der alten Ausgabe von 1821 unter dem Titel: Dictionnaire celtique-breton. Die Erläuterung, welche de la Villemarqué dazu giebt, macht mir die ganze Sache überhaupt zweifelhaft. Er sagt nämlich: les Bardes mendiants de la Bretagne s'accompagnent des sons très-peu harmonieux d'un instrument de musique à trois cordes, nommé rebek (!) que l'on touche avec un archet, et qui n'est autre que la hrouz ou rote des bardes gallois et bretons du sixième siècle.“ Das fragliche Instrument heifst also *rebek* und nur de la Villemarqué ist der Ansicht, dass dasselbe der *krouz* der gallischen und bretonischen Barden des 6. Jahrh. ganz gleich sei. Belege, Gründe für diese Behauptung erhalten wir jedoch keine. Fétis der diese Stelle gleichfalls in seinem Stradivari anführt (p. 31) hebt diesen Irrtum hervor und widerlegt ihn durch die Construction der beiden Instrumente. Er schreibt hierbei das Wort aber *krouz*. Sollte dieses *k* vielleicht eine Korrektur der späteren Ausgabe sein, nach welcher er die Stelle citirt (4. édit. Paris 1846)? Weder Le Gonidec (Dict: celt-bret.) noch Macleod & Dewar (Diction. of the gaelic language) haben das Wort in der einen oder andern Schreibart. Dagegen stellt Dieffenbach (Celtica I S. 125, § 184) zu dem Worte Chrotta: „*krôz* (brz-bas-breton) murmure, querelle, bruit“ das er aus Pictet: (affinité des langues celt. avec le Sanscrit) entlehnt (p. 21 u. 64) und bemerkt dazu noch: „Verwandt mag *Sanskr*: *kruç-crier* sein, wozu Pictet (a. a. O.) irisch: *cruisigh-musique* und *kymmrisch*: *crwysedd-*

dispute, querelle stellt, doch steht das letztere Wort nicht in Macleod & Dewar, Dict. of the Gael. Lang. Fétis bemerkt ergänzend dazu: das walisische *w* mit dem accent (?) ergäbe genau den Klang des sanskritischen Lauters *ú* und sagt, der walisische Name des Instrumentes (Crwth) leite sich vom ursprünglich Celtischen (du celtique primitif) *cruisigh-musique* (Pictet a. a. O.) ab, welches selber vom sanskritischen *krus'* schreien, mächtige Töne hervorbringen (crier produire des sons puissants) sich herleite, dessen Wurzel *kur* sei, einen Ton hervorbringen (rendre un son.*) Diese Ableitung erscheint ihm unangreifbar (inattaquable p. 13). Wäre diese bretonische Form wirklich nachweisbar, so hätte der walisische *Crwth* in der bretonischen *hrouz* ein viel natürlicheres,**) gewiss noch durch weit bessere Belege, aufserhalb der Etymologie, zu erhärtendes Seitenstück, als in der gewaltsam und willkürlich von ihm abgeleiteten, oder richtiger aus ihm demonstrirten Rotte gefunden. Ob sich auch ein Faden für die Verbindung dieser bretonischen Form mit Grimm's gemutmafsten gothischen *hruzdo****) wird finden lassen, der historisch nachweisbar ist,

*) Ueber diese Verwandschaft des Sanskrit mit den kelt. Sprachen sagt Walter: Altes Wales, Kap. II § 11 p. 29 „Aufserhalb Wales hat die von Deutschland ausgegangene Wissenschaft der vergleichenden Sprachforschung bei der Untersuchung über die Abkunft der keltischen Sprachen und deren Verwandschaft mit dem Sanskrit auch auf die Berücksichtigung des Kymmrischen geführt und es ist mit Gewissheit vorauszusagen, dass diese Sprache für jene anziehende neue Wissenschaft von grofser Wichtigkeit werden wird." In der Anmerkung 14 führt er die zu berücksichtigende Literatur an: „Hierher gehören die Arbeiten von Prichard 1831, Pictet in Genf 1837, Bopp in Berlin 1838 und mehrere Abhandlungen von Richard Garnett, jetzt (1859) gesammelt in The philologic: essays of the late Rev. Rich. Garnett of the British Museum (Leipzig & London 1859, 8). Zu nennen wäre auch die kleine Abhandlung des deutschen Gelehrten Meyer: An essay on the Celtic languages im Cambrian Journal. I, 5—33."

**) Vergl.: Ueber die Beziehungen der Kymmren zur Bretagne: Walter's Alt. Wales, Kap. II, § 7 p. 77—Kap. V § 17 p. 78. Das mir von Walter empfohlene neue Werk des Franzosen: Courçon Histoire des Bretons ist mir unerreichbar geblieben.

***) Grimm, J., Geschichte d. deut. Sprache. Leipzig 1848, I. 204. (4. Aufl. 1880 S. 142—148, 3) 2211) „wie in χελιδόνιον χελιδών muss in crustani der begrif des vogels enthalten sein. Die schwalbe hiefs demnach crusta, was unverkennbar dem litth. kregzdê entspricht, wovon geradeso kregzdynê oder auch kregzdêlês, schwalbenkraut gebildet wird. Krusta, krégzdê scheint das schwirren des thiers auszudrücken (vergl. skr krus clamare.) Leider entgeht uns der gothische name . . . doch könnten die Gothen zu Ulfilas zeit, mit lautverschiebung, gesagt haben hruzdo. . . . . liegt dem griechischen χελιδών das latein. hirundo nah, so scheint an hirundo, hirudo wirklich auch kregzdê crusta und hruzdô zu rühren; dass aber die wurzel von hruzdô europäischen sprachen auch sonst nicht fremd war, kann noch

muss ich anderer Forschung überlassen. Fétis gebührt jedenfalls das Verdienst die ganz ungewöhnlichen und sehr charakteristischen Merkmale dieses Instrumentes bekannt gemacht zu haben — wenn auch nur als individuelle Wunderlichkeiten, ohne ihre Bedeutung weiter zu verwerten; dann aber auch dieses hervorgehoben zu haben, dass ein Instrument von solcher Kunstfertigkeit des Baues kein primitives sein könne, sondern notwendig eine Vorgeschichte seiner Entwickelung haben müsse. (Strad. p. 15 und 17.) Dieser Vorgeschichte nachzugehen wird nun zunächst unsere Aufgabe sein und hierbei muss ich vor Allem, ohne mich auf eine Erörterung der Fétis'schen Theorie einzulassen, dass alle Bogeninstrumente aus Indien stammen, auf das Entschiedenste seiner Behauptung entgegentreten, dass es keine früheren zuverlässigen Nachrichten als aus dem 15. Jahrh. für den *Crwth* gäbe. Fétis entlehnt diese Behauptung einem wohl modernen, mir nicht erreichbar gewordenen Buche von Bingley (North Wales including its scenery, antiquities, customs etc. T. II p. 332) und glaubt, dass sie auf das Gedicht eines walisischen Barden Gruffydd Davydd ab Howel zurückzuführen sei, der allerdings im 15. Jahrh. lebte, und teilt dasselbe (p. 20) sowohl im Original als in englischer Uebertragung (nach Jones: A Dissertation on the music. Instrum. of the Welsh, p. 115) mit; wir kommen später darauf zurück. Dieser Beschränkung entgegen eröffnet uns eine Erholungsarbeit des bereits mehrfach erwähnten berühmten Canonisten Prof. Ferd. Walter: Das alte Wales, Ein Beitrag zur Völker-Rechts- und Kirchengeschichte (Bonn, A. Marcus, 1859) einen ganzen Schatz weit älterer Nachrichten, als jenes, vielleicht sogar apokryphe Gedicht und zwar Quellen, welche uns nicht, wie leider die Mehrzahl der modernen englischen Quellen, in das Märchenland der blühenden irischen und walisischen Phantasieen führen, sondern — und gerade jenen speziell entgegen — uns die Nachweise an die Hand geben, durch welche wir die wertvollen historischen Nachrichten von den wertlosen Selbstvergötterungen dieser beiden Länder

---

eine andere analogie lehren" (der bereits no. VII s. 143, Anm. angeführte vergleich bei Wolfr. Parziv. wozu noch der gleiche bei Titur. 2946 (Hahn) und Homer Odyss. 21, 411 kommt). Er fährt dann fort: „harpa selbst mag gleich der im korn rauschenden ἅρπη heissen, χέλυς, dem mythus von der schildkrötenschale ungeachtet, an χελιδών erinnern". Den Kelten ist nun cruith, crwth, engl. crwd rauschende harfe, fidel oder (!) leier. (?) mlat. bei Ven. Fort. chrotta, ahd. hrotta und später rotta, mhd. rotte, altfrz. rote; dies hrottâ tritt dem gemutmafsten hruzdô nah, sobald man erwägt, dass goth. uzds altn. oddr, hruzdô also in altn. hrodda zu übersetzen wäre; die ahd. mundart hätte eigentlich hrortâ zu lauten, hrotta

kritisch unterscheiden und sondern können. In Anbetracht der Schwierigkeit dieser Werke habhaft zu werden, glaube ich im Interesse möglicher Weiterverfolgung von rein musikalischer Seite zu handeln, wenn ich bei Anführung dieser Quellen die Bibliotheken Deutschlands namhaft mache wo es mir gelang, das eine oder andere dieser Werke zu finden.

Unter diesen alten Quellen sind besonders folgende zu erwähnen; Walter „Altes Wales" § 106 p. 266 citirt:

„Eine wichtige Quelle bilden die Gesetze, welche Gruffyth ab Cynan († 1137) auf einem Convente zu Caerwys über die Disciplin der Musik und das damit zusammenhängende Bardenwesen erliefs. Sie sind dem Inhalte nach mitgeteilt von J. D. Rhys (Rhaesus) im Anfange seiner 1592 edirten Institutionen der kymrischen Sprache und daraus übersetzt von Rees in den Transactions of the Cymrodorian or Metropolitan Cambrian institution Vol. I Part. II p. 283—293*). Der Herausgeber bezeichnet seine handschriftliche Quelle nicht näher; auch ist es nicht ganz klar, ob er nicht Manches aus andern Quellen hinzugefügt hat. Schon vor ihm hatte Powel 1584 in seiner Ausgabe des Humffrey Lhoyd (S. Walter Alt. Wal. § 14 p. 55) unter dem Jahre 1137 die Gesetze des Gruffyth als noch existirend, erwähnt, und einiges von deren Inhalt mitgeteilt was auch zu den Angaben des Rhys stimmt." „Da es für die älteste britische und walische Geschichte keine gleichzeitigen walischen Quellen giebt," sagt Walter (a. a. O. § 13 p. 31) „so ist für den Wert der späteren Quellen dieser Art die Vorfrage entscheidend, aus welchen Quellen diese selbst geschöpft haben können. In dieser Hinsicht ist zweierlei gewiss. Erstens dass es im neunten Jahrhundert alte mündliche und schriftliche Traditionen gab, die als glaubwürdig angesehen wurden; zweitens dass im zwölften Jahrh. die Barden alte authentische Bücher in cambrischer Sprache besafsen, worin die historischen Ereignisse des Volkes verzeichnet waren. Um den Wert dieser Traditionen und Bücher gehörig zu würdigen, ist dreierlei in's Auge zu fassen. Erstens bildeten die Barden eine bis

scheint aber ausnahmsweise zulässig, wie lottar für altn. loddari. Nach allen diesen ergebnissen wäre ein gothisch. hruzdô, ahd. hrortâ, hrottâ-hirundo ganz glaublich und die übereinkunft des dakischen krusta höchst bedeutsam". Wie ich über die zwangsweise ableitung crwth von chrotta denke, habe ich schon genügend erörtert. Ich durfte aber Grimm nicht unerwähnt lassen, wegen seines musikalischen axiomes, das hier herein wie Pilatus in's Credo kommt. Solch ein Ausspruch von einem sprachwissenschaftlichen Heros wie Jacob Grimm!

*) Leider ist dieses Werk so aufserordentlich selten, dass es mir nicht gelungen ist ein Exemplar davon zu Gesicht zu bekommen. Walter hat trotz aller

in die ältesten Zeiten zurück reichende überaus wichtige öffentliche Institution; sie bewahrten die wichtigen Ereignisse in ihren Liedern, was überhaupt eine sehr dauernde Form der Ueberlieferung ist; und sie hatten, kraft ihrer Organisation, für die Verzeichnung, Fortpflanzung und Reinerhaltung der geschichtlichen Traditionen des Stammes zu sorgen. (Die Beweise folgen § 110, 113, 114, 116.) Zweitens war bei diesem Volke die Geschlechtsverfassung mit einer Stärke, wie nicht leicht bei einem andern ausgebildet, und jedes Geschlecht, nicht blos bei den Vornehmen, sondern auch bei den gemeinen Freien war für die Bewahrung seiner historischen Erinnerungen, und dadurch auch derer des Stammes, sorgfältig bemüht. Drittens besafs dieses Volk durch die von der Notwendigkeit herbeigeführte Uebung eine bis ins Unglaubliche gehende Stärke des Gedächtnisses, wodurch sich lange historische Notizen wörtlich Jahrhunderte hindurch fortpflanzten, wie dort noch jetzt mit Hunderten von Pennillion (kurzen epigrammatischen Stanzen und Sonetten) geschieht. Ferner erwähnt Walter, A. W. p. 268, unter dem Abschnitt „Bardenwesen" ein Bardenfest, welches von Rhys ab Gruffyth ab Rhys zu Aberteifi (dem heutigen Cardigan) 1176 gehalten wurde und citirt darüber aus der Myvyrian Archaiology II 437:*) „Zu der Zeit versammelte Herr Rhys ein herrliches Fest in der Veste Aberteifi und ordnete zwei Wettkämpfe an: einen zwischen den Barden und Dichtern, den andern zwischen den Harfenspielern, Crwthspielern und Pfeifern. Dieses Fest wurde verkündet ein volles Jahr bevor es stattfand." Die dritte wichtigste und für den vorliegenden Zweck interessanteste Quelle sind zwei Handschriften, welche in der Myvyrian Archaiology III p. 438 u. 439 und p. 626 und 627 aufgeführt und in dem Cambrian Register Vol. I p. 387 col. 2 u. p. 388

Mühe und angebotenen Preisen nur ein Bruchstück (Part. IV) und auch dieses nur von dem Bibliothekar der Welsh Society geliehen erhalten können. Ich selbst fand in Jena (Universitätsbibliothek) nur Vol. I Part. I. Ich muss mich also für diese erste Quelle auf ihre Anführung beschränken, und bemerke nur noch, dass sie aus 2 Teilen zu je 2 Parts besteht. Von dem 2. Teil enthält der 1. Band (Part. III) eine Abhandlung über den Crwth und seine Verwendung.

*) The Myvyrian Archaiology of Wales collected out of ancient manuscripts. London vol. I, II, 1801; vol. III, 1807. 8. Von dieser sagt Walter (a. a O. § 5, p. 3) „Diese Archäologie, welche zur Zeit die Hauptsammlung bildet, enthält im ersten Teile die Werke der alten Dichter, im zweiten die alten Geschichtschreiber im dritten Teile die Werke moralischen, juristischen und didactischen Inhalts; sämmtliche Stücke jedoch ohne Uebersetzung. Sie ist die Frucht der patriotischen Hingebung von drei um die walische Literatur höchst verdienten Männern, Owen Jones, Edward Williams und William Owen (Pughe) (S. üb. dies. Anm. 1, 2 u. 3 a. a. O. p. 4). Hierzu schrieb mir Walter: „Diese besitze ich wohl allein."

pp. 223-230 mibourd,
following p 2-8

Zeitraume vom 11.—13. Jahrhundert angehören und deren Anzahl allein schon auf die überraschende technische Leistungsfähigkeit des Instrumentes wie seiner Spieler hindeuten und notwendig auf eine vorhergegangene reiche Entwickelungsperiode zurückweisen, für welche Walter (a. a. O. XII, § 110 p. 265 u. f.) uns die historischen Grundlagen giebt. „Bereits im sechsten Jahrhundert erscheinen die Barden als ein hoch geehrter Stand, und ihre Kunst als die geistige Nahrung des begabten Volkes. Den Unterricht in den gemeinen Kenntnissen gewährten die geistlichen Schulen nach der üblichen Einteilung in die sieben freien Künste. Aber die den Barden eigentümliche pflanzten diese unter sich fort, jedoch unter Aufsicht der Fürsten und der zu diesem Zwecke mit Wettgesängen verbundenen öffentlichen Versammlungen. Schon der König Cadwalladyr († 682) soll in einem solchen Bardenconvente Verordnungen über die Dichtkunst und Musik erlassen haben. Im neunten Jahrhundert wurde das Bardenwesen in Glamorgan von Morgan Hen der uralten Ueberlieferung gemäfs genau eingerichtet und geregelt. Die Gesetze Howel des Guten (s. dessen Rechtsbuch) im zehnten Jahrh. machen es gewiss, dass dasselbe eine wichtige öffentliche Institution war, dass es verschiedene Grade hatte und dass ein Unterricht der Aelteren an die Jüngeren stattfand. Um das Jahr 1066 hielt Bleddyn ab Cynwyn zu Conway ein grofses Bardenfest, wo über ihre Kunst und Wissenschaft und ihre Disciplin viele Bestimmungen festgesetzt wurden. An dieses Fest schliefst sich der bereits erwähnte Convent zu Caerwys, auf welchem der 1137 gestorbene König Gruffyth ap Cynan die mehrerwähnten Gesetze über die Musik erliefs. Ein zuverlässiges Zeugnis für diesen Convent und seine Gesetze steht in der Lebensbeschreibung dieses Königs (Myvyr. Arch. II 604 Note 10*)). Man hatte bestimmte Formen für die vorzutragenden Musikstücke Walter zählt deren eine ganze Reihe auf (§ 120 S. 290) von denen manche uns ganz unverständlich, andere noch unseren heutigen Musikbegriffen entsprechen; so: cydgerdd = Symphoniestück; caniad = Gesang; gosteg = Praeludium u. s. w. In Pausen von wenigen Jahren folgen sich die grofsen Convente von 1007, 1135 und 1176 von welchen der letztere bereits erwähnte zu Aberteifi gehaltene wegen des dort veranstalteten Wettkampfes von Harfen- und Crwthspielern von besonderem Intresse ist, weil er als die Blüteperiode beider Instrumente anzusehen ist. (Walter a. a. O. XII.

*) Ein anderes in den Jolo Manuscripts 210, 216, 624, 631. Ueber diese von mir sonst nicht benutzte wälische Quelle s. Walter a. a. O. Kap. I § 3 S. 5.

§ 268 Note 15.) Nach der Unterwerfung von Wales durch Eduard I. hörte mit dem Patronate, welches die wälischen Fürsten und Herren der Bardenverfassung gewährt hatten, die politische Kraft dieser Institution nicht nur auf, sondern es wurden die Barden wegen ihres fortdauernden Einflusses auf das Volk und als die Träger der nationalen Gefühle und Erinnerungen von den Siegern begreiflicherweise mit Ungunst angesehen. Das Bardenwesen wurzelte aber noch so tief im Volk und Herkommen, dass zur Zeit Eduards III. († 1377) in der alten Weise unter dem Patronate englischer Grofsen oder der Krone selbst, wieder grofse Eisteddvod (Versammlungen) veranstaltet wurden. So wechselten Beschränkung (Heinrich IV) und Wiederbelebung (Heinrich VI) — letztere mit der bleibenden Spaltung von Nord- und Südwales — mit einander bis zu den letzten von Heinrich VIII. und Elisabeth 1523 und 1568 angeordneten Convente. (Walter a. a. O. XII § 130, S. 311 u. f.) Wir stehen sonach mit unserem Bestreben, die instrumentale Entwickelung des Crwth aufzufinden und nachzuweisen, vor der Ruine eines grofsartigen Institutes aus dessen Zerstörung nur wenige aber charakteristische Reste noch hervorragen und welche uns für jede Stufe wenigstens bisher ein Beispiel darboten. Einer sehr merkwürdigen Erscheinung haben wir nun erst noch hier zu gedenken und dies ist das abermalige Vorkommen von Crwthdarstellungen im Herzen von Deutschland und zwar an zwei hochbedeutsamen Sculpturwerken des 12. Jahrhunderts: den Figuren der goldenen Pforte zu Freiberg und den nur wenig jüngeren Altarstatuen in der Schlosskappelle zu Wechselburg*). Beide Bauwerke reihen sich der Zeit ihrer Entstehung nach der Gründung von Kloster Neuburg an, welches der heil. Leopold, Erzherzog von Oesterreich (geb. 1073, † 1136) erbaute und 1114 mit Mönchen aus dem Collegiatstifte des Klosters Melk besetzte wo er geboren und bis zur Erbauung des Schlosses Kahlenberg lebte, und also zu der Miniatur des Gebetbuches des heil. Leopold, Codex 789 der Klosterneuburger Bibliothek, in engstem Zusammenhange stehen. Welcher Zusammenhang besteht aber zwischen den Bildnern jener Sculpturen und den

*) Die goldene Pforte stammt von einer im Jahre 1484 durch Brand zerstörten älteren Kirche her, von welcher auch an mehreren Stellen des jetzigen Baues neuerdings Spuren entdeckt wurden. Die Zeit ihrer Entstehung ist nicht ganz sicher zu bestimmen, jedoch gewiss zwischen 1170—1250. Wechselburg, das ehemalige Kloster Zschillen, wurde 1174 vom vierten Sohne Markgraf Conrad's d. Gr. gegründet und feierlich eingeweiht. 1278 ward es dem deutschen Orden eingeräumt und 1539 säcularisirt. Von dem ehemaligen Klostergebäude ist nur noch die Kirche übrig.

Miniaturisten von Klosterneuburg und der Abtei St. Blasien? Sind sie sämtlich eingewanderte keltische Mönche die ihr heimatliches Instrument mitgebracht und mit patriotischer Liebe, jeder nach seinem Können und Vermögen, dargestellt haben, wie sie es vor sich hatten oder wie es in ihrem treuen Gedächtnisse lebte? Hält man sich gegenwärtig, dass im 6. Jahrh. das Christentum vom Inselreiche aus durch Priester und Mönche keltischen Ursprunges (Kiesewetter, Cäcilia XXII p. 198 spricht von schottischen und irischen Mönchen) nach Deutschland gebracht wurde, so liefse sich wohl die anfänglich bestehende Verbindung mit dem Mutterlande ebenso naturgemäfs erklären, als das Aufhören derselben nach erfolgtem Absterben der ersten Glaubensboten und der Verbreitung der christlichen Lehre auf dem Festlande. Hätten diese aber ihre heimatlichen Musik-Instrumente mit herübergebracht, so könnte uns wie das Uebertragen derselben auf fremdem Boden auch das Nichtübertragen der späteren entwickelteren Formen mit dem Aufhören des Missionsverkehrs kein Befremden einflöfsen. Auf solche Weise würde mit Kiesewetter eine Uebertragung des wälischen Crwth nach Deutschland angenommen werden können und wäre das völlig vereinzelte Auftreten dieser Fremdlingsinstrumente, wie das Aufhören ihres Vorkommens mit dem Aufhören der Missionsverbindung durch die Ausbreitung des Christentums, gerade in diesem gänzlichen Verschwinden vom Continente nach der begonnenen Vervollkommnung des Instrumentes, fast überzeugend charakterisirt und festgestellt. Und ein solches Uebertragen heimatlicher Instrumente in fremden Boden ist keine Fiction: sie hat ihren Vorgänger und Nachweis an dem Pseudo-Bonifaciusbrief des Coadjutors Cuthbert. (Nr. VII S. 155.) Auch ist ebensowohl hervorzuheben, dass jene vier Crwthdarstellungen unter sich gleich und nur durch kleine Züge unterschieden sind (also demselben Zeitraum angehörend) als dass gerade jene kleinen Abweichungen auf Gedächtnisfehler leicht zurückzuführen wären. Die beiden sächsischen Sculpturen stellen sechssaitige Bardencrwths dar, die Handschrift von St. Blasius (Gerbert, De Cantu & Mus. Sacr. Vol. II) ebenso, und die Klosterneuburger, die vollständigste Darstellung, den grofsen Bardencrwth und die zwei kleineren Formen der Mittelgröfse und des ganz kleinen ursprünglichen Crwths. An den Klosterneuburgern fehlen aber die Saiten und wir haben nur den Umriss des Körpers; auf der St. Blasiushandschrift hat das Instrument nicht nur sechs Saiten, sondern auch sechs Wirbel und einen langen genau gezeichneten Saitenhalter.

(Fortsetzung folgt.)

Die Toten des Jahres 1880 die Musik betreffend.

(Schluss.)

Monti, Frau Bianca (Clara Nichels) Sängerin, st. Anfang des Jahres in Paris.

Morrone, Beniamino, Musiklehrer in Neapel, starb im April, 21 Jahr alt.

Mühling, Julius, Musikdirektor, Organist und Komponist, starb 20. Febr. in Magdeburg (geb. 3. Juli 1810 in Nordhausen).

Müller, Georg, Kapellmeister, Sohn des Dramatikers Dr. Hugo Müller, starb am 3. Dezember in Frankfurt a/M. noch nicht 22 Jahre alt.

Müller, Joseph, Herausgeber des Kataloges der musikalischen Schätze der Kgl.- u. Univ.-Bibl. in Königsberg i/Pr. (Bonn, Marcus 1870), Redacteur der Allgem. mus. Ztg. in Leipzig von 1871—1874, Sekretär der Hochschule für Musik in Berlin, starb am 18. Juni zu Berlin, 41 Jahr alt.

Mugnone, Antonio, Lehrer am Conservatorium in Mailand, starb im Mai daselbst, 65 Jahr alt. (Guide Nr. 23.)

Nagy-Benza, Ida, Sängerin, st. 10. März in Pest. (Signale 382. Wochenblatt 181).

Nini, Alessandro, Komponist, st. 27. Dez. in Bergamo.

Nini, Giuseppe, Komponist, st. zu Bergamo im Nov. (geb. 1798 zu Fano).

Norblin, Emile Alphonse, Violoncellist, st. 18. Aug. in Paris, 59 J. alt. (Guide Nr. 36.)

Offenbach, Jakob, der bekannte Operetten-Komponist, starb am 5. Okt. in Paris. Vossische Ztg. vom 6. u. 7. Okt. u. in Nr. 279. Verz. s. Werke: Revue 388. Urteil in der Musikwelt von M. Goldstein Nr. 1. Signale 897. Guide Nr. 42.

Offenbach, Julius, Bruder Jakob's, st. im Okt. in Paris, 65 Jahr alt. (Signale 920. Wochenblatt 524.)

Ole Bull, Bornemann, st. den 17. August in Lysöen bei Bergen (Norwegen) seiner Vaterstadt, geb. 5. Febr. 1810. Violinvirtuose. (Biogr. Vossische Ztg. vom 19. August. Signale 692. Allgemeine deutsche Musikztg. Berlin 276.)

Ottaviano, Ferdinando, Musiklehrer in Neapel, starb im Mai, 46 Jahr alt.

Palmer, Charles Austin, Komponist und Pianist, st. 12. Juni in Paris; geb. 6. Mai 1840. (Revue 198.)

Palmieri, Pietro, Musiklehrer, st. im März in Neapel, 67 J. alt.

Panigatti, Giuseppe, Organist, st. im Dez. in Mailand.

Papi, Davide, Organist, st. im März in Florenz.

Parès, Charles Jacques, Clarinettist, st. im Juli in Paris.

Pasi, Giuseppe, Flötist in Pavia, st. dort im Febr., 73 Jahr alt.

Pascal, Prosper, Dichter u. Opernkomponist, seit etwa 10 Jahren irrsinnig, st. am 6. Sept. in Paris. (Wochenblatt 463. Guide Nr. 37. Menestrel 327.)

Pearman, James, Organist an der kathol. St. Andreas-Kirche u. Komponist, st. 3. April, 63 Jahr alt, in Dundee (Schottland).

Peri, Achille, geb. 20. Dez. 1812 in Reggio, starb 28. März in Reggio Emilia. (Biogr. Ricordi Nr. 14 u. 30.)

Petrucci, Angelo, Musiklehrer, st. im Jan. in Florenz, 69 J. alt.

Pinto, Ferdinando, Violinist, st. im Jan. in Neapel, 65 J. alt (geb. 15. Juni 1815 in Neapel).

Pisani-Frapolli, Carmen, Mezzo-Sopran, st. 28. Juni in Mailand.

Ravizza, Romeo, Komponist, st. im Nov. in Mailand, 42 J. alt.

Read, Albert O., Organist u. Komponist, auch Arzt, st. 12. Nov. in New-York.

Reber, Napoleon Henri, Prof. der Harmonielehre am Conservatoire in Paris, gebürtig aus Mühlhausen, starb am 27. November (Vossische Ztg. Nr. 333), dagegen nach der allgem. musik. Zeitung v. Chrysander 1881 p. 86 u. der Illustrirten Lpz. Ztg. p. 1954 am 26.; nach Bock 399, Signale, Guide Nr. 49, Revue 381: am 24. Nov. in Paris, 73 J. alt.

Von Biogr. sind beachtenswert die in der Allgem. mus. Ztg. v. Chrysander u. Revue 381. — Wer ist im Stande das richtige Datum anzugeben?

Regis, Carlo, Pianist, st. im Jan. zu Turin.

Reichmann, . . . der bekannte Wiener Klavierhumorist, st. im Dez. in Strafsburg.

Rémusat oder *Rémuzat*, Jean, Flötist, st. im Sept. in Shangaï (China), 65 J. alt. (Wochenblatt 584. Signale 1067. Guide Nr. 47.)

Rey, Fräulein Amélie, Sängerin, starb 16. Okt. in Bagnères de Bigorre. (Guide Nr. 49.)

Richter, Ferdinand, Contrabassist, st. 19. Nov. in Wien, 78 J. alt. (Signale 1098.)

Rieffler, Tony, Komponistin, st. zu Paris im Mai, 26 Jahr alt.

Rieschi, Luigi, Musiklehrer in Neapel, st. im August in Turin, 81 Jahr alt.

Rocco, Giuseppe, Organist, st. im März, 63 J. alt in Turin.

Ronneburger, Wilhelm, kgl. Concertmeister, Violinist an der kgl. Kapelle zu Berlin, st. am 26. April ebendort. (Voss Nr. 122, 1. Beilage)

Rossi, Salvatore, Musiklehrer, st. im Sept. in Neapel, 38 J. alt.

Roulet, Joseph Gustave, Organist an der Kirche St. Marie in Brüssel, starb in Schaerbeek bei Brüssel am 27. Oktober (geb. 9. Juli 1843).

Rousselot, Joseph François, Hornvirtuos, st. im Sept. in Argenteuil, 78 J. alt. (Wochenblatt 477.)

Rummel, Joseph, Komponist, st. 25. März in London; geb. 6. Okt. 1818 in Wiesbaden. (Guide Nr. 14.)

Rupprecht, Joseph, Regens chori von St. Carl in Wien, starb 13. März, 82 J. alt. (Signale 410.)

Rustichelli, Frau Enrichetta, Klavierlehrerin, st. im Jan. in Turin.

Saint-Etienne, Sylvain, Librettist u. Musikkritiker, st. 23. Okt. in Paris, 73 J. alt (Guide Nr. 45. Revue 351. Menestrel 383.)

Santinelli, Giuseppe, Violinist, st. Anfang d. Jahres in Mailand.

Sarria, Vincenzo, Musiklehrer in Neapel, st. im April, 28 J. alt.

Savioli, Giov., Prof. der Musik, st. 14. Nov. in Rimini.

Schaad, David, Clarinettist, st. in New-York 8. Okt., 73 J. alt. (Wochenblatt 573. Signale 1034. Guide Nr. 45.)

Schebesta, Baritonist, st. im März in Prag.

Schelthout, Michel, Kapellmeister an der Kirche St. Martin in Alost (Belgien), geb. 2. Nov. 1812, st. daselbst am 12. April.

Schilling, Hofrat Dr. Gustav, Herausgeber der Encyklopädie d. gesammten musikalischen Wissenschaften, st. auf der Farm seines Sohnes bei Creta in Nebraska, V. St. Nordam., wo er seit 1857 lebte, im Febr. oder März.

Schmale, Johann Franz Wilhelm, geb. 13. Nov. 1792 in Hamm (Westfalen), gest. 25. Dezember 1880 in Schwerin i/M. Anfänglich Sänger, dann Schauspieler, später Regisseur. (Musikal. Centralblatt, Leipzig 1881, 41).

Schulze-Killitschgy, Frau Josephine, Sängerin, st. 1. Januar in Freiburg i/Br.

Schwarzbach, Ida, Franziska, ehemalige Opernsängerin in München, später Gesanglehrerin, st. daselbst am 9. Juni (Näheres Voss Nr. 165, 1. Beilage).

Sharp, Ebenezer, Organist u. Chordirektor in Sutton, st. 5. Aug. auf seiner Villa bei Sutton (Surrey).

Sindaco, Nicola del, Clarinettist, st. Anfang d. Jahres in Perugia, 42 Jahr alt.

Siri, Giacomo, Musiklehrer, st. im Aug. in Neapel, 72 J. alt.

Sowinski, Albert, Pianist, Komponist und Schriftsteller, starb 2. März, 77 Jahr alt, in Paris (Menestrel 120). Nach der Revue p. 79 am 5. März.

Speidel, Konrad, Musikdirektor in Ulm, st. daselbst am 26. Jan., 75 J. alt (Wochenblatt), nach den Signalen am 29. Jan., 76 J. alt.

Stiegmann, Ed., Musikdirektor, st. 29. Jan. in Hamb., 70 J. alt.

Strada, Achille, Musikverleger in Turin starb im Sept. daselbst. (Ricordi Nr. 47.)

Sutter, Jean David, Musikschriftsteller, starb 3. März in Paris. (Menestrel 112.)

Tiberini, Mario, Tenorist, st. 17. Okt. zu Reggio. (Signale 971. Ricordi Nr. 43.)

Tilmant, Alexandre, Violoncellist, st. 13. Juni in Paris, 72 J. alt. (Wochenblatt 342. Guide Nr. 27. Menestrel 231.)

Timolati, manche schreiben *Tincolati*, Filippo, Musiklehrer, st. im Sept. in Turin; geb. in Caravaggio.

Toerbée, Philippe Jean, Prof. am Conservatorium in Gent, starb 16. Juni daselbst, 76 Jahr alt.

Tomasini, Carlo, grofsherzogl. Hof-Concertmeister am Neustrelitzer Hofe, st. am 30. Okt. in Neustrelitz. (officielle Anzeige, Vossische Ztg. Nr. 333.)

Traventi, Andrea, Prof. des Gesanges, st. 30. Dez. in London.

Valade, Joseph, Sänger, st. 26. Nov. in Montreál. (Guido 52.)

Weber, Johann, Orchesterdirektor u. Komponist in Prag, st. am 16. März daselbst, 56 Jahr alt. (Wochenblatt 181.)

Wehner, Arnold, früher Hofkapellmeister in Hannover, st. 16. Nov. in Leipzig. (Signale 1067.)

Weitsmann, Karl Friedrich, starb den 7. Nov. zu Berlin, einst kaiserl. russischer Hofmusikus, seit vielen Jahren pensionirt und in Berlin lebend; geb. zu Berlin am 10. Aug. 1808. (Nekrolog von befreundeter Seite des Verstorbenen in d. Voss. Ztg. Nr. 313. Allgem. deutsche Musikztg. Berlin 396.)

Wenzel, Ernst Ferdinand, Lehrer am Leipziger Conservatorium st. am 16. Aug. im Bad Kösen (Signale 682 u. Biogr. 689. Wochenblatt 472 mit Portrait. Kahnt 369.)

Westhoff, Jean Frédéric, Militärmusiker, st. 1. Jan. zu Mecheln; geb. 5. Mai 1811 zu Franichfeld in Deutschland. (Guide Nr. 2.)

Westmeyer, Wilhelm, Komponist, st. 3. Sept. in Bonn, 48 J. alt.

Wieniawski, Henry, Violinvirtuos, st. am 2. April in Moskau. (Längere Biogr. Voss 1880 Nr. 100, 1. Blg. Signale 449 u. 481.)

Wieprecht, Friedrich, kgl. Kammermusiker a. D. (Oboist) in Berlin, st. d. 17. Sept. daselbst im 77. Lebensjahre (offic. Todesanz).

Wieser, Henriette, Sängerin, st. 9. Dez. in Wien, 26 Jahr alt. (Signale 1881, 27.)

Wihrler, Theaterdirektor, früher Sänger, st. i. Febr. in Chemnitz. (Signale 186.)

Winter, Theodor Joseph, Clarinettist, st. im Juli in Groningen.

Wolff, Eduard, Pianist und Komponist, st. 16. Okt. in Paris; geb. 15. Sept. 1813, nicht 1816, in Warschau. (Guide Nr. 44. Biogr. Revue 340.)

Zocchi, Angolo, Komponist, starb im Nov. in Santjago (Chili), 37 Jahr alt.

Mitteilungen.

* Wie selten oft Büchersammler einen Begriff von dem thatsächlichen Preise eines Buches haben, davon kann man auf Auctionen manchmal merkwürdige Beispiele erleben. So wurde neulich der Accessions-Katalog der Darmstädter Hofbibliothek, Supplement Musikalien, mit 2,50 Mk. bezahlt, während er bei der G. Jonghan'schen Hofbuchhandlung in Darmstadt 1 Mk. kostet. S. W. Dehn's Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen Orland de Lassus, kostet neu 3 Mk. und 1877 setzte der Verleger, M. Bahn in Berlin (Ritterstr. 79) den Preis herab, da er noch einen tüchtigen Vorrat auf Lager hat. Auf der Auction erstand sie ein Herr mit 7,50.

* Die Breslauer Zeitung bringt am 17. Sept. (Nr. 433) einen interessanten Artikel aus der Feder Emil Bohn's über die musikalische Abteilung der Breslauer Stadtbibliothek und hat der Verfasser einen Katalog der Drucke hergestellt, für dessen Veröffentlichung er die Väter der Stadt zu interessiren sucht. Wir wünschen den besten Erfolg, doch nach allgemeiner Erfahrung müsste ein Wunder geschehen.

* Die Notenbeilagen zu Ambros' Geschichte der Musik sind bis zur 6. Liefg. versendet und beginnt am Schluss derselben eine Messe von Heinrich Finck. Auf die interessante Sammlung kommen wir nach Schluss derselben näher zu sprechen und empfehlen sie vorläufig zur Anschaffung. Die Liefg. kostet 1 Mk.

* List & Francke in Leipzig, Universitätst. 15. Verzeichniss von theoret. und praktischen Musikwerken, Nr. 150, Leipzig 1881. Enth. 2070 Nrn. ältere u. neuere Werke, auch Hds., darunter (Nr. 2070) 10 Pergamentbll. mit Neumen, angeblich aus dem 10. bis 13. Jahrh.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied," 2. Bd. Forts. 149—156.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

p. 234 follows p. 230

col. 1, 2*) in englischer Uebersetzung gegeben werden. Die erstere ist: „ein Bruchstück über die Tonarten für den Unterricht im Spielen des Crwth;“ die andere ein Bruchstück zur Unterweisung im Spielen des Crwth. Ueber das Alter dieser beiden Handschriften verdanke ich dem mehrerwähnten nun verstorbenen Verfasser des „alten Wales“ folgende gütige Auskunft: Nach der Myvyrian Archaiology III Vorrede p. VII ist Alles, was das Musikalische betrifft „a complete copy of a manuscript in the Welsh School in London, which manuscript was transcribed by a harper of the name of Robert ab Huw of Bodvigan in Anglesey“, in the time of Charles I from the original by W. Penllyn, a harper who lived in the reign of Henry VIII.“ Es ist eine Versäumnis, dass ich (Walter) diese Notiz nicht in mein Buch aufgenommen habe. Der „harper Penllyn“ hat natürlich aus älteren Quellen geschrieben, wovon wir nichts wissen.“ Es stellt sich sonach das Alter des Crwth's dahin fest, dass er lange vor dem XII. Jahrh. nicht allein bekannt, sondern auch in verschiedener Gattung in Gebrauch war: nämlich der angesehene 6saitige Bardencrwth, eine Mittelform desselben, welche ich nur ein Mal in Deutschland fand und der geringere 3saitige von Fétis so genannte „Crwth trithant.“ (!?!) Ueber diesen letzteren sagt unser Gewährsmann (Alt. W. § 122 p. 298) „Insbesondere waren die Gesetze gegen die herumziehenden Sänger wachsam. Man betrachtete sie als das Unkraut der Barden und glaubte, dass der Teufel sie zum Müfsiggange, schwelgerischen Leben und zur Faulheit verlocke.“ (Wörtlich aus den Gesetzen d. Transaction Vol. I, Part. III p. 285.) „Sie wurden daher von den ältesten Barden wohl unterschieden. Uebrigens gab es neben den graduirten Barden und Sängern noch vier Arten von ungraduirten und gering geachteten: diese waren die Pfeifer, die Gaukler, die Paukenspieler und die Fiedler mit dem Crwth von nur drei Saiten.**) Diese

*) The Cambrian Register for the year 1795, London 1796; for the year 1796, London 1799, vol. III, London 1818. (3 vols. 8.) Eine Zeitschrift. Enthält Aufsätze und Abhandlungen, auch Abdrücke walischer Quellen histor., jurist. u. poet. Inhaltes, sämmtlich mit Uebersetzung.

**) Walter spricht nie anders von diesem Instrument, das also in Wales schon zur Zeit dieser Gesetze ein verachtetes war, womit ein mir noch ganz unklares Licht auf die Abbildung dieses Instrumentes in den Händen der gekrönten Figur der Handschrift von St. Martial de Limoges fällt, über deren Inhalt eben noch gar nichts bekannt ist. Wahrscheinlich ist die Handschrift viel neuer und dieser Gekrönte, kein König David, sondern ein „roi de ménétriers“ ein König fahrender Leute, also der richtige „Fiedler mit dem Crwth von nur drei Saiten“, ein bôn y glêr, ein Pfuscher (im Bardenwesen). Wo Fétis, der allein die Bezeichnung „Crwth

trügen immer stehend vor und ihre Gabe war nur 1 Pfennig (Gesetze in den Trans. vol. I, Part. II, p. 290, 291; IX). Sie wurden Bôn y glêr genannt: die unterste Klasse. Walter (a. a O. § 122 p. 296, Anm. 11) sagt hierzu „das englische Wort bungler, Pfuscher, rührt von Bôn y glêr her: und das franz. jongleur ist daraus verdorben.

Zur dritten Quelle zunächst zurückzugreifen, zur Zeitschrift des Cambrian Register, so enthält vol. I p. 385—398 derselben eine längere Abhandlung über die walische Musik, welche aus alten walischen Manuscripten zusammengestellt ist. Die „Welsh School" in London besitzt eine sehr wertvolle Sammlung solcher Handschriften von denen eine, die 24 Canons oder musikalischen Regeln enthält, welche im Jahre 1100 auf einem musikalischen Congress festgestellt wurden, der von Grufydd ab Cynan, Fürsten von Wales zum Zwecke der Feststellung und Erhaltung der vaterländischen Musik einberufen wurde. Diesen alten Regeln sind Beispiele in Notenstücken beigefügt. Das Manuscript selbst ist nicht sehr alt indem dasselbe eine Abschrift von dem Werke W. Penllyn's (s. oben) in der Zeit Karl I. für seinen eignen Gebrauch gemacht wurde. Dieser Abschrift sind von Mr. Lewis Morris Abschriften aus andern, als den darin citirten,

---

trithant" für das dreisaitige Instrument gebraucht, entlehnt hat, habe ich nicht ergründen können, da es mir sonst nirgends vorgekommen ist, in keinem der von mir benutzten Wörterbücher steht und auch Walter völlig fremd war. In seinem Stradivari p. 20 citirt er nur aus Jones: A dissertation on the musical instruments of the Welsh p. 116: „The performers, or Minstrels of this instrument were not in the same estimation and respect as the Bards of the Harp and Crwth, because the three-stringed crwth did not admit of equal skill and harmony, etc. (Die Spieler oder Minstrelle auf diesem Instrumente wurden nicht in derselben Achtung und Ehren gehalten wie die Barden der Harfe und des Crwth, weil der dreisaitige Crwth nicht die gleiche Geschicklichkeit und Kunst gestattete.) Also Technik und Klangschönheit (Harmony) bei einem Instrumente des 12. Jahrhunderts! Hieran schliefsen sich die Namen der 24 Canons, welche einem andern Ms. entnommen sind, demjenigen, welches die Unterweisung für das Spielen des Crwth enthält und auch das Verzeichnis der, jenen Canons beigefügten 24 Notenbeispiele. Von Letzteren führe ich hier die Namen derjenigen an, welche sich in der Myvyrian Archäology abgedruckt finden: Gosteg yr Halen (Das Salzpräludium) M. Arch. p. 501—515; Caniad Cadawgan, M. A. p. 521—525; Cainc Davydd Brofwyd, M. A. p. 550; Caniad Hun Gwenllian, M. A. p. 594; Caniad Pibau Morvudd. M. A. p. 604; Caniad Llywelyn Delynior M. A. p. 618. Nach der Angabe von Samuel R. Meyrick's Inscriptions at Llanvair, Waterdine, Shropshire (Archaeologia Cambrensis Vol. 2. p. 298—314 (Herzogl. Hofbibliothek auf dem Friedenstein zu Gotha) stehen diese Stücke sämmtlich in Penllyn's Sammlung also noch heut im Besitze der Welsh School in London. Von denselben sind die vier letzten von Jones a. a. O. (Göttingen Universitäts-Bibliothek; auch, so viel

Manuscripten beigefügt.*) Den 24 Canons wurden 24 „Measures" beigefügt um ihnen mehr „stability" zu geben (s. Cambr. Reg. vol. I pag. 396.) Diesen Beispielen folgt noch ein langes Verzeichnis anderer alter Musikstücke (p. 391—93) welche sich nicht in jenem Buche der erwähnten Sammlung finden. Eine Anmerkung hierzu im Manuscript besagt, dass das „Praeludium des Salzes" vor König Arthur und seinen Rittern gespielt wurde, wenn das Salz auf den

---

ich weifs, in der Berliner Bibliothek) in moderner Notation mitgeteilt — in Abschrift in den Händen der Redaction wie auch in walischer Notation das Salzpräludium. Zu dem Stücke Cainc Davydd Brofwyd (M. A. p. 550) sagt Meyrick p. 312 (vergl. auch p. 305) „Here are the alphabetic characters without lines." (Hier befinden sich die alphabetischen Zeichen ohne Linien.) Er glaubt dass dieses Musikstück sich jetzt im brittischen Museum in London befinde. Die Musik zu Cainc Davydd steht nach Meyricks Angabe im III. Bande der Myvyr. Arch. p. 550. Etwas älter als dieses soll nach seiner Angabe das Musikstück sein, welches jenem Buche entlehnt ist das Rhys Jones of Bloenan gehörte und unter der Aufschrift: Joan Edwart Cnyw

Tervyn Llyvyr Rhys Jones

im III. Bde. der Myvyr. Arch. p. 464 sich befindet.

Auf diese Musikstücke folgt im Cambrian Register Vol. 1, p. 391—393 das Verzeichnis anderer alter Melodien („tunes") welche nicht in Penllyns Buch stehen. Sie befinden sich in walischer Notation in der Myvyr. Arch. Vol. III, pag. 391. Ich teile davon hier nur die Ueberschriften der Abteilungen mit, um eine Vorstellung der Reichhaltigkeit zu geben: Die Saitenzahlen jedoch nur relata refero ohne sie zu verstehen.

Colovnan ar y Cras Gywair IV.	4 Stück	p. 391	
Cadeirian, IV.	4 Stück	„ 391	
Y Bragod Gywair.	144 Stück	„ 391—393	
The chief Pieces of Cadwgan:	7 Stück	„ 393	NB.
The chief Pieces of Cyhelyn:	7 Stück	„ 393	NB.

NB. die Hauptstücken von Cadwgan**)

„ „ „ Cyhelyn

*) Die erste Abschrift eines dieser letzteren ist ein Auszug aus einem sehr alten Manuscripte im Besitze Sir W. W. Wynn's. Dasselbe sagt über diese Sammlung: „Observe this is the book called the Repertory of string music, that is to say the Harp and Crwth, within the three principalities of Wales, which was drawn up from the science of music, at the desire of four principal performers on the Harp and Crwth, who were unanimous in opinion and desirous to render song more perfect, to preserve, to play it with correctnefs and to elucidate it. The names of those four doctors were Allony Cenaw, Rhydderch Voel, Mathol wch the Gwyddellian and Olav the Minstrel." (Cambr. Reg. I, 386). (Beachte: dies ist das Buch, welches Repertorium der Saitenmusik heifst, d. i. der Harfe und des Crwth, innerhalb der drei Fürstentümer von Wales, welches aus der Musik-

---

**) Unter diesen ist das zweite: Cas gan Grythor genannt. In der zweiten Unterweisung (Bl. 13 Anm.*) findet sich dieselbe Form mit C geschrieben wieder, mit der Erklärung (performer on the Crwth) Spieler auf dem Crwth:

Tisch gesetzt wurde.*) Dieselbe Zeitschrift des Cambrian Register giebt uns in ihrem 1. Bande p. 387 Mitteilung von der Handschrift in welcher sich eine genaue Unterweisung für das Spielen des Crwth befindet.**) Dieselbe würde nun von gröfstem Intresse für die Behandlung des Instrumentes sein! Leider muss aber die Uebertragung in's Englische von einem Nichtmusikverständigen besorgt worden sein, denn sie ist absolut sinnlos, weil sie eben wahrscheinlich nur den Wortlaut nach dem Wörterbuche wiedergiebt: z. B. Tavliad y bys: Wurf des fingers (throw of the finger) womit also wahrscheinlich ein Schleifen auf der Saite gemeint ist. Dass aber siebenzehn verschiedene Manipulationen namhaft gemacht sind, spricht genug für die Mannigfaltigkeit der Verwendung des Instrumentes das in vollster Bedeutung ein Spielinstrument gewesen sein muss, weit hervorragend über die ihm zur Seite stehenden gewöhnlichen Begleitungsinstrumente.***) Die Ausdrücke: Craviad dyblyg,

---

wissenschaft zusammengestellt ward, auf Wunsch von vier Hauptkünstlern auf der Harfe und dem Crwth, welche übereinstimmender Ansicht und verlangend waren, den Gesang vollkommener zu machen, ihn zu erhalten, mit grösserer Genauigkeit zu spielen und in's Licht zu setzen (od. von Fehlern zu befreien). Die Namen dieser vier Doctoren, (Lehrern?) waren Allon y Cenaw, Rhydderch Voel, Mathol wich the Gwyddellian und Olav der Minstrel.

*) Siehe oben Anm. *) p. 223.

**) Vom Herausgeber als „From a third Extract, from another Ms., (von einem dritten Auszuge aus einem andern Ms.) als das, welches die 24 Canons enthält und im Besitze der Welsh School in London ist; es ist dieses hier eine zweite Unterweisung für den Crwth, leider eben so unmusikverständig wie das erstere! Diese zweite scheint dem Ms. entnommen zu sein, welches in Abschrift (?) aus „dem Buche des Docter T. Kelli, of Retelgarwys" im Cambr. Register Vol. I p. 387 und 388 mitgetheilt wird.

***) Eine Anmerkung des Herausgebers und Uebersetzers sagt hierzu: There is a character put to each of these terms, serving as a guide to the notation in general; a specimen of which was intended to have been given here; but fearing that in waiting to have proper types made, the publication of this volume would be delayed too long, it was thought advisable to let that appear in the Register for next year. (Eine bestimmte Bezeichnung (?) sei jeder dieser Unterweisungen hinzugefügt worden, welche als Leitfaden für die Notation im Allgemeinen dienen sollten; ein Beispiel von jeder sollte mitgeteilt werden, aber in der Besorgnis, dass die Herstellung der geeigneten Typen dafür die Publication des Jahrganges zu lang aufhalten würde, sah man davon ab und verschob diese Herstellung auf das nächste Jahr. Walter teilte mir brieflich mit, dass dies weder da, noch überhaupt je geschehen sei. Vielleicht nicht in der Zeitschrift des Cambrian Register! Dagegen kann ich eine Zusammenstellung von Notenwertzeichen, welche sich in der Myvyrian Archaiology findet, für nichts anderes als diesen Leitfaden halten. Derselbe steht im III. Bande der Archaeology p. 459, welcher ja sechs Jahre später erschien als die beiden früheren und elf Jahre

Craviad unig, Hauner Craviad, welche naiv genug mit: double scratching, single scratching, half a scratch (doppelter, einfacher, halber Kratzer(!)) übersetzt sind beweisen, dass dies Vorschriften für den Bogen waren, welche mit einem Schlage den Wert der Angaben von Bottée de Toulmon (Forster und Sandys a. a. O. pag. 22) und Ambros (Geschichte der Musik II p. 30) dass der Crwth ursprünglich mit dem plectrum geschlagen worden sei, dass zur gröfseren Bequemlichkeit die äufsern den Hals umgebenden Teile beseitigt wurden und was des Unsinn's mehr, in ihrer ganzen Haltlosigkeit offenbaren und ihre Quellenforschungen (?) kennzeichnen. Diese erste Unterweisung ist als Yr Egwyddorion (The Rudiments: die Anfangsgründe) bezeichnet. Wenden wir uns nun zur Betrachtung der wenigen noch vorhandenen Beispiele dieses merkwürdigen Instrumentes, so fällt uns sofort auf, dass wir hier wie schon erwähnt gleichzeitige Instrumente in drei Gröfsen vor uns haben, wovon das eine ein ganz rohes primitives ist, das andere ein ungewöhnlich aber sehr kunstvoll gebautes, völlig ausgebildetes Instrument zeigt und endlich eines das gleichsam den Uebergang vom Ersteren zum Letzteren bildet. Schon dieser Umstand weist auf eine organische Entwickelung hin, die sich an ephemer auftauchenden oder überhaupt nicht bildungsfähigen Instrumenten nicht verfolgen lässt. Fétis, dem wie erwähnt, das Verdienst gebührt den merkwürdigen und so charakteristischen Bau des Instrumentes zuerst erkannt und darauf aufmerksam gemacht zu haben, erwähnt natürlich nur zwei Formen, die dreisaitige der Handschrift von Limoges und die sechssaitige des Bardencrwths, da ihm die dritte Mittelform in der Klosterneuburger Handschrift unbekannt sein musste. Gegen seine Behauptung (a. a. O. p. 17): „il y eut deux sortes de crwth lesquelles appartiennent à des époques differentes. Le plus ancien de ces instruments est le crouth trithant, c'est-à-dire le crouth à trois cordes," spricht sowohl der Klosterneuburger Codex, als die Walter'schen Quellenwerke, denen zu Folge bereits im 12. Jahrhundert beide Instrumente und sogar ein drittes neben einander bestanden. Den Beweis für seine

später als jener obige I. Teil des Cambrian Registers, und wenn meine Vermutung richtig ist, so erklärt sich auch, dass man in dem III. Teil desselben, welcher 1818 erschien, die Publication nicht wiederholte, um so mehr als ja der Leitfaden in der Myvyrian Archaeology bei den Beispielen stand und also ganz an seinem Platze. Nur ist allerdings die Stelle wo er eingereiht ist ein Versehen beim Einbinden. Nur erst als ich den dicken Band Blatt für Blatt durchblätterte, fand ich denselben ganz zufällig. Ich habe eine genaue Durchzeichnung desselben gleichfalls der Redaction dieser Zeitschrift zur Verfügung gestellt.

Behauptung erbringt Fétis ebensowenig als er den Nachweis für den Namen führt, welchen er dem dreisaitigen Instrumente beilegt; eine Bezeichnung die ich sonst nirgends fand und welche auch Walter, auf Befragen, völlig fremd war, der das Instrument zum Unterschiede vom sechssaitigen Bardencrwth stets blos „der Crwth von nur drei Saiten" nennt. Wälische Abbildungen oder gar Exemplare solcher „crouth trithant" oder Andeutungen wo sie dort existirt hätten, sind mir trotz alles Suchens nirgends vorgekommen. Thatsache ist nur, dass die Handschrift von Limoges bereits das eine jener seltsamen Merkmale hat, welche diesen Instrumenten eigentümlich sind, nämlich dasjenige einer quadratischen Oeffnung der Decke am Kopfende des Instrumentes zur Durchlassung der Hand, wodurch der demselben mangelnde Hals, in primitivster Weise ersetzt wurde. Hieraus erhellt die Erkenntnis eines Mangels und das zum Versuch gediehene Bestreben demselben abzuhelfen; mithin ein Entwickelungsstadium, welches dieses Instrument als ein fortgeschrittenes, folglich jüngeres kennzeichnet, als die drei Instrumente, welche die Klosterneuburger Handschrift darstellt, gewesen sind. An der Seite an welcher Daumen und Zeigefinger diesen improvisirten Halsteil umspannen sollen, ist die Oeffnung — ebenso naiv als sinnreich — um so viel rechtwinkelig erhöht um dem Letzteren den nötigen Bewegungspielraum zu geben. Auf einer englischen Sculptur an der Kathedrale von Worcester sehen wir diese, hier noch ganz rohe Ausbrechung der Decke schön und mafsvoll in ein längliches Oval abgerundet, das sehr grofs und etwas plump auf einer französischen Sculptur am Dome von Amiens zu sehen ist. Die erstere wird von Carter, der sie abbildet (Monuments of ancient Sculpture and Painting) in's 12. Jahrh. gesetzt, letztere von Coussemaker (Didron, Ann. Arch. III) dem 13. Jahrh. zugeschrieben.

An dem Instrumente von Limoges lässt sich nun aber noch eine weitere Entwickelung nachweisen; nämlich an der Besaitung. Auf den zwei gröfseren Klosterneuburger Instrumenten fehlen alle Saiten; dagegen hat das kleinste Instrument, links vom Beschauer deren zwei, wie auch auf einer, ein Jahrhundert späteren Abbildung in einem angelsächsischen Psalter der Universitäts-Bibliothek zu Cambridge, welcher als dem 12. Jahrh. angehörend, bezeichnet wird. (Westwood Paleographia Sacra.) Diese beiden kleinen Instrumente haben schon die länglich-ovale Form des Instrumentes von Limoges, das ältere Klosterneuburger mit Deckenöffnung, das jüngere englische ohne diese. Da beide kaum halbe Armeslänge haben, erscheint sie auch

unnötig, wie auch aus der Haltungsweise auf beiden Darstellungen ersichtlich. Als erstes Entwickelungsstadium müssen wir die Vergrößerung des Tonkörpers zur Vermehrung der Klangfülle erkennen; und diesen Fortschritt bekundet das mittelgroſse Klosterneuburger Instrument, rechts vom Beschauer, mit zwei groſsen einander schräggegenüber stehenden Schallöchern, das an den Seiten sehr stark eingebogen erscheint. An dem klangfähigeren Tonkörper drängt nun notwendig die Weiterentwickelung zur Verwertung der Klangfülle, also zur Technik fort und in welch energischer und kindlich naiver Weise dieselbe angestrebt ward, sahen wir durch das Oeffnen der Decke für die Hand am Instrumente von Limoges. Hier haben wir nun einen Steg und drei auf demselben ruhende Saiten. Die Entwickelung scheint also in der Weise vor sich gegangen zu sein, dass zu dem ganz kleinen — vielleicht und wahrscheinlich — ursprünglich einsaitigen Intrumente die zweite Saite hinzugefügt wurde: aus dem Messinstrumente des Monochordes*) ein Spielinstrument mit Bogen und Spielsaiten gemacht wurde. Der zur Zeit noch fehlende Beleg für dieses in sich organisch notwendige Thun würde auch nachweisen, ob diese zwei Saiten gleich Spielsaiten waren oder die eine derselben ein Bourdon, d. h. eine Brummsaite. Zu dieser Annahme berechtigt uns die Erfahrung des Entwickelungsganges an allen zur Familie der Bogeninstrumente gehörenden Saiteninstrumente, welcher durchweg mit der Hinzufügung einer Brummsaite beginnt, zu welcher dann bald eine zweite tritt, welche in der Octave zur ersten gestimmt, eine Art Blasbegleitung zur Spielsaite gab. Mögen wir die drei Saiten am Instrument von Limoges als Einsaiter mit zwei Brummsaiten, oder als Tetrachord auffassen — als Insrument mit drei Spielsaiten — auf der Sculptur an der Kathedrale von Worcester also im 12. Jahrh. — nur ein Säculum später als Klosterneuburg und Limoges — haben wir schon fünf Saiten; mithin hat zwischen diesen beiden Formen eine noch nicht aufgefundene dritte gelegen, an welcher eine zweite und dann eine dritte Spielsaite hinzugetreten sind. Wahrscheinlich hat sich dieser Prozess in der Weise vollzogen,

*) Man glaubt, dass Wales den Kontrapunkt vor Guido von Arezzo und dessen mutmaſslicher Entdeckung kannte, da eines der vier und zwanzig alten Spiele in denen die Wälen sich auszeichneten, darin bestand, einen Gesang in vier Teilen mit Tonsetzung auszuführen. (Canu Cywydd pedwar: eine Ode oder Lied vierstimmig zu singen.) Stephens, History of the welsh Literature, aus dem Englischen übersetzt und in d. deut. Uebersetzung durch Beigabe altwälischer Dichtungen ergänzt und herausgegeben von San-Marte (A. Schulz) Halle, Waisenhaus. 1864.

dass mit der fortschreitend zunehmenden Technik, Schritt für Schritt, das heifst hier Saite um Saite an das Griffbrett herangenommen ward und bald der eine, bald der andere Bourdon zur Spielsaite durch Hinaufheben auf den Steg umgewandelt und nach Bedürfnis geopfert und wieder angebracht wurde. Dass wirklich das Instrument bisweilen nur einen Bourdon hatte, erhellt aus einer Notiz bei Fétis, an welche er freilich eine seiner unbegründeten sprachlichen Hypothesen knüpft. Er sagt nämlich im Stradivari (p. 28) es sei bemerkenswert, dass die sechste (leere) Saite in der celtischen Sprache vyrdon genannt worden sei, was offenbar das in die romanischen Sprachen übertragene Wort *bourdon* sei. Diese Merkwürdigkeit ist nun deshalb nicht von hervorragender Bedeutung, da sie einfach auf einem Irrtum beruht, falle dieser nun Fétis oder einem Andern zur Last. Wie mir Walter seiner Zeit schrieb, als ich ihn hierum befragte, so kommt der Buchstabe *v* überhaupt im wälischen Alphabet nicht vor; weder im alten noch im heutigen. Das Wort müsste also *byrdon* heifsen. So steht es denn auch in Owen's Dictionary of the Welsh Language mit der Uebersetzung: the base, in the music. Da nun aber dieses Wörterbuch 1803 erschienen ist, so ist offenbar viel eher an eine moderne Umwälisirung des romanischen Wortes *bourdon* in *byrdon* zu denken, als an ein ursprünglich wälisches Wort. Ob es eine altwälische Bezeichnung für die beiden leeren Saiten überhaupt je gegeben, ist mir noch nicht aufzufinden gelungen. Interessant ist aber die Erwähnung, weil sie nur einer leeren Saite gedenkt und zwar der sechsten; woraus hervorginge, dass der zweite Bourdon in eine vierte Spielsaite verwandelt worden sei; wo er dies gefunden, wann es geschehen sein soll, erfährt man natürlich nicht. Immerhin stellt sich auch hierdurch die fortschreitende Umwandelung am Instrumente dar, welche allmälich zu der zweiten charakteristischen Besonderheit desselben geführt zu haben scheint, nämlich zu der eigentümlichen Verwendung des Steges als Stimme, Stimmstock, — l'âme — wie Fétis auch zuerst hervorhebt, die er a. a. O. p. 23 nach Jones (A Dissertation on the Musical Instruments of the Welsh*)) beschreibt. Dieses rasch zunehmende Bedürfnis nach technischen Darstellungsmitteln kann und wird uns nicht befremden, wenn wir uns die früher erwähnten musikalischen Gesetze und Unterweisungen für die Tonarten und für das Spiel des *Crwth* vergegenwärtigen, welche sämtlich dem

*) Universitätsbibliothek Göttingen und Berlin. Vergl. über seine bedingte Zuverlässigkeit. Walter, A. Wal. Kap. IV § 14 F. S. 57.

pp. 251-268 misbound, preceding p 225

JAN 23 1882

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XIII. Jahrgang. 1881.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Zwei veraltete Musikinstrumente.

Eine Studie von J. F. W. Wewertem.

(Schluss.)

Die sächsischen Sculpturen haben sechs Saiten, Wirbel und Saitenhalter. Unter sich unterscheiden sich beide Sculpturen etwas durch kleine, aber für das Instrument nicht unwesentliche Verschiedenheiten. An der Wechselburger sehen wir nämlich einen Steg, welchen die Freiberger nicht hat, und zwar einen grofsen geradlinigen, der in gewöhnlicher Weise und an gewohnter Stelle aufgesetzt ist. Dieser Unterschied erklärt sich einfach aus der an sich gar nicht bedeutenden Verschiedenheit der Stellung der beiden Figuren und mithin auch der Haltung ihres Instrumentes. Das Instrument der Freiberger Sculptur wird mit der rechten Hand ganz gerade vor der Brust gehalten, während die Linke, welche gleichzeitig Scepter und Schriftrolle mit geschlossener Hand hält, letztere an das Instrument andrückt. Die sich hierdurch ergebende gerade Linie verdeckt den gröfsten Teil des Saitenhalters, so dass, was davon sichtbar ist, unentschieden lässt, ob es den Steg oder den Saitenhalter darzustellen bestimmt ist, während die schräge Haltung des Wechselburger Instrumentes, sowie die Stellung der linken Hand, welche nur halbgeschlossen den Scepter auf dem Daumen ruhen lässt und die sich halbumschlagende Rolle zwischen Mittel- und Zeigefinger fasst, wodurch eine völlig freie Ansicht des Steges und Saitenhalters geboten wird. Auch laufen alle sechs Saiten neben einander von

den Wirbeln an, über den Steg in den Saitenhalter, während auf der Freiberger dies nur vier thun und rechts und links vom Griffbrette zwei Wirbel stehen, welche nichts halten. Die einzeln, abseit von den übrigen laufenden Bourdonsaiten mögen ihm vorgeschwebt haben, worauf die Stellung der Hand auch deutet, welche zugleich die äufserste Saite greift indem sie das Instrument stützt, ohne dass die Lage der Bourdons ihm erinnerlich gewesen wäre. Hält man sich gegenwärtig, dass beide Sculpturen von einem und demselben Bildhauer ausgeführt wurden, wie allgemein angenommen wird, und zwar mit einem Zwischenraum der Ausführung von circa 10 Jahren*) so könnte man sich wohl denken, dass der Künstler entweder den lapsus memoriae bei der Freiberger in der Wechselburger Sculptur gebessert habe, wenn er bei ersterer das Instrument aus dem Gedächtnis darstellte, als ihm die Erinnerung wieder lebendig geworden, oder dass er für die spätere Darstellung das Vorbild an einem Instrumente hatte, welches ihm bei der früheren offenbar fehlte. An eine künstlerische Licenz ist deshalb nicht zu denken, weil die Instrumente durch Wegfall oder Beibehaltung dieser Details nicht malerischer wurden; wohl aber wäre es möglich, dass der Standort der Freiberger Figur — als Baldachinfigur — die geschlossene, fast gedrängte Haltung bedingt habe, während die freistehende Wechselburger Figur auch eine ungezwungenere Armstellung — resp. Instrumenthaltung — gestattete. Immer ist die Liebe bemerkenswert mit welcher der Künstler denselben Gegenstand zweimal ganz gleich darstellte und abweichend von der sonst üblichen Harfe oder dem Psalterium, dieses von ihm offenbar bevorzugte Instrument, dem König David in den Arm legte. Es frägt sich nun, ob auch für den Bildner dieser Sculpturen die keltische Mönchskutte wie für die Miniaturisten angenommen werden darf, oder ob derselbe im Laienstande? und zwar im deutschen, gesucht werden müsse? Wie kommt dann aber der wälische Crwth nach Deutschland, speziell nach Sachsen? Auf die von Walter (a. a. O. V § 15) hierfür gegebenen landesgeschichtlichen Fingerzeige hier näher einzugehen würde den musikgeschichtlichen Charakter dieser Studie noch mehr alteriren als es schon ohnedies geschehen, und muss ich daher darauf verzichten. Sollte es doch vielleicht einmal dazu kommen, dass die in Schutt begrabene Herrlichkeit von Kloster

*) Freiberg's Goldene Pforte darf nicht früher als 1170 angenommen werden und nach der Petersberger Chronik ist 1174 das Jahr der Stiftung, und 1184 das der feierlichen Einweihung des Klosters Zschillen (Wechselburg).

Altenzelle bei Nossen in Sachsen an's Tageslicht gefördert würde, so möchte dieser Frage vielleicht auch Antwort werden können. Inzwischen muss ich mir daran genügen lassen auf die überraschende Thatsache aufmerksam gemacht und damit wie ich hoffe, die Aufmerksamkeit Sachverständiger darauf gelenkt zu haben. Was von der Beischrift „Cythara teutonica" auf der St. Blasiusmalerei zu halten, wird sich dann auch ergeben. Zur Zeit halte ich nicht viel davon, weil sie das Gegenstück zu einer *Cythara anglica* bildet die einer Harfe beigegeben ist und sich der Schreiber dieser Bezeichnungen (war es auch der Miniaturist? oder wurden sie später von anderer (Glossator)hand eingetragen?) hiermit als in dem bekannten mittelalterlichen circulus viciosus befangen, kennzeichnet. Wie diese deutschen Formen oder Abbildungen des Crwth sich in den engen Rahmen des 12. Jahrhunderts in Deutschland zusammendrängen und mit ihm verschwinden, so sahen wir in Wales nach der Blütezeit des Instrumentes im gleichen Zeitraume, ein allmäliges Untergehen des Kunstinstitutes des Bardismus folgen, und wir befinden uns nun mit der Instrumententwickelung vor einer noch nicht zu überbrückenden Lücke. Dass eine solche Blüteperiode bestanden, dafür haben wir die literarischen Belege; aber Abbildungen aus derselben fehlen vollständig. Wir konnten die stetig zunehmende Klangentwickelung am Tonkörper verfolgen, wie dieselbe vom kleinsten Instrumente auf der Klosterneuburger Miniatur an und demjenigen, welches der angelsächsische Psalter darstellt, durch die zierliche, etwas gröfsere und entwickeltere Form an der Sculptur der Kathedrale von Worcester hindurchgeht, bis zu dem Instrumente der Handschrift von Limoges in welcher die zweite mittelgrofse Form die das zweite Instrument der Klosterneuburger Handschrift hat, zu mafsvoller und ebenfalls weiter entwickelter Gestalt abgeklärt erscheint. In gleicher Weise sahen wir die Entwickelung der Technik an der Besaitung des Instrumentes fortschreiten durch abwechselnde Umwandlung und Hinzufügung von Spiel- und Bourdonsaiten bis zur Erreichung der am Crwth canonischen Sechszahl: bei den Sculpturen an den Domportalen von Amiens und Freiberg, den Altarstatuen der Schlofskapelle von Wechselburg, und der St. Blasiusminiatur, zu welcher unzweifelhaft auch das dritte gröfste Instrument der Klosterneuburger Handschrift hinzuzurechnen ist.

Nach einer Pause von vollen fünf Jahrhunderten, für welchen Zeitraum es mir nicht hat gelingen wollen auch nur eine einzige Abbildung eines Crwth aufzufinden, begegnen uns mehrere Darstel-

lungen in welchen das Instrument zu seiner völligen individuellen Durchbildung gelangt erscheint, für welchen offenbar stattgefundenen Process wir aber an Mutmafsungen gewiesen sind was um so mehr zu beklagen ist, als es sich nun gerade darum handeln würde, den Eintritt jener zweiten (S. 230) angedeuteten charakteristischen Besonderheit des Crwth nachzuweisen und durch Belăge zu erklären, wie sich das darin ausgedrückte Bedürfnis dem sinnreichen Volke zum Bewusstsein gebracht hat. Es scheint, dass dieselbe naive Energie welche wir die Decke des Crwth durchbrechen sahen um sich ein Spielterrain zu schaffen -- ein Griffbrett — auch nach dem 12. oder 13. Jahrhundert zu dem überraschenden Entschluss geführt hat das gleiche Experiment an einer andern Stelle zu wiederholen und durch Erweiterung des einen Schallloches und bedeutender Verlängerung des einen Stegfufses die angestrebte Wirkung einer Stimme anzubahnen. Zu einem blofsen Schallträger genügte eine Oeffnung beliebiger Gestalt, wie sie denn auch bei allen Instrumenten bis zum 12. od. 13. Jahrh. willkürlich, aber immer primitiv in der Form bleibt. Bei diesem Instrumente konnte sich die Oeffnung nicht zu einem C oder F entwickeln*) weil, ehe dies geschah, das Schallloch schon zum Vermittler für die besondere Stegverwendung ausersehen worden war. Wer dieselbe erfand, wann sie eingeführt ward, ob sie überhaupt das Ergebnis einer glücklichen Kombination oder durch vorbereitende Studien allmälig herbeigeführt ward, als eine im Gebrauche des Instrumentes begründete organische Notwendigkeit — darüber fehlen eben alle Anhaltspunkte. Nur das scheint festzustehen, dass innerhalb jenes Zeitraumes von fünf Jahrhunderten die Einführung gemacht worden ist, weil sie allen Darstellungen vor dem 13. Jahrh. fehlt, wie sie auf den Abbildungen des 18. u. 19. Jahrh. vorhanden ist. Jones sagt nur von ihr, dass sie „immer" bestanden habe, also so weit er ihr hat nachgehen können. Die an diesen späteren Instrumenten ersichtliche Wiederausfüllung der beiden früher eingebogen gewesenen Mittelzargen bedingte das gleichzeitige Erklingen aller Saiten, wenn der Bogen sie berührte. Der hierdurch entstehende schwirrende Klang scheint beabsichtigt und hierdurch noch nicht genügend erreicht worden zu sein, denn durch die Stegvorrichtung wurde er noch verschärft. Wie sie beschaffen war ist am deutlichsten in der

*) Die einzig vorkommenden *C*- und *S*-Formen an den Darstellungen der Sculpturen von Amiens und Worcester sind, scheint mir, sowohl dem Material als den Darstellern nach, nicht für mafsgebend anzusehen.

Abbildung von Daines Barrington, welcher dem Barden Morgan den Crwth noch vor dem Jahre 1770 hatte spielen hören und in seiner Abbildung das Portrait von dessen Insrument giebt. (Archeologia or misc. tracts by the Soc. of Antiq. III p. 30 London 1775*) Nach Jones' Beschreibung (a. a. O.) ist der Steg „in seinem oberen Teile etwas weniger konvex als bei den neuen Streichinstrumenten der Fall." Der eine, linke, Fuſs hat eine Länge von 7 cm. und reicht durch die runde Oeffnung des linken Schallloches bis auf den Boden des Instrumentes hinunter, während der rechte Fuſs nur 2 cm. lang ist und auf der Oberfläche der Decke nah am rechten Schalloch auftrifft. Hierdurch erscheint der Steg in eine schräge Richtung zu den Saiten gestellt, mit einer erheblichen Neigung nach der rechten Seite hin. Aus der Abbildung von Jones wird diese seine Beschreibung bei Weitem nicht so klar erkennbar als aus derjenigen von Barrington, an welcher die geschwungene Einbiegung des Steges hervorzuheben ist. Aus dieser ganz besonderen Stellung des Steges und dem so bedeutend längeren einen Fuſse desselben folgt sowohl, dass er dem Instrument zugleich als Stimme diente, als jene angestrebte dröhnende und düstere Klangfarbe, welche durch das Auftreffen des Steges auf den Boden des Instrumentes bewirkt wurde. Fétis a. a. O. p. 25 bemerkt zu der Stimmung der Saiten die er nach Daines Barrington (a. a. O.) mitteilt

(6. Saite g, 5. $\overline{g}$, 4. $\overline{\overline{c}}$, 3. $\overline{c}$, 2. $\overline{d}$, 1. $\overline{\overline{d}}$)

dieselbe sei nicht willkürlich gewählt worden, denn sie habe den Zweck, gleichzeitig die Quinten und Oktaven leer zu geben. Sei es, dass man die fünfte Saite zupft oder sie gleichzeitig mit der Spielsaite mit dem Bogen streicht, so ergiebt sich die Möglichkeit folgender Zusammenklänge, welche dieselben sein sollen, die Daines Barrington dem Barden Morgan hatte spielen hören:

1 $\overline{\overline{d}}$	5 $\overline{g}$	1 $\overline{\overline{d}}$	5 $\overline{g}$	4 $\overline{\overline{c}}$
5 $\overline{g}$	6 g	2 d	3 $\overline{c}$	3 $\overline{c}$

Jones, dessen Werk 1784 gedruckt wurde, giebt dieselben Zusammenklänge an, die jedesmal nach Maſsgabe der Tonart und des Charakters der Tonstücke, welche man ausführen wollte, verändert werden konnten. Später scheint eine höhere Stimmung üblich geworden zu sein, denn Bingley**) hörte 1801 einen alten

*) Dresden, k. oeffentl. Bibliothek.

**) North-Wales including its scenery Vol. II p. 332 von Fétis a. a. O. p. 19 citirt habe ich nicht erlangen können.

Barden in Caernarvon alte Lieder auf einem Crwth spielen der folgendermafsen gestimmt war: a $\overline{a}$ $\overline{e}$ $\overline{\overline{e}}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{h}}$. Ueber die Art der Verwendung in den wälischen Melodien sagt Fétis in der Einleitung zu seiner Biographie univ. p. CXXXVIII: „ce qui imprime aux mélodies welches leur caractère, c'est la finale des phrases qui tombe souvent dans un autre ton que celui où ces mélodies semblent être etablies. Il résulte de ces singulières finales un sentiment de deux tons différents, dans le même air, qui a beaucoup de charme pour une oreille galloise." Von andern Tonstücken, wofür er auf die bei Jones gegebenen Uebertragungen hinweist, hebt er die Aehnlichkeit mit modernen Kompositionen hervor, obwohl auch diese (nach Jones) alten Manuscripten entlehnt seien, z. B. der Gesang des Propheten David (es giebt einen wälischen Heiligen dieses Namens) welcher einem Ms. des XI. Jahrh. entnommen sei, den Jones aber für bedeutend älter halte. Eine Abbildung des wahrscheinlich letzten überhaupt noch existirenden Exemplars eines *Crwth* geben Forster und Sandys (Hist. of the Violin p. 35) dessen verwitterter Zustand auf ein weit höheres Alter hinweise als der demselben eingeklebte Zettel besage und glauben sie, dass dieser nur auf eine Reparatur deute. Derselbe lautet: *Maid in the paris of anirhengel by Richard Evans Instrumentsmaker „in the year 1742."* Zur Zeit hat es weder Saiten noch Steg, nur ein Griffbrett. Die Schalllöcher sind von gleicher Form und Gröfse. Die allgemeinen Gröfsenmafse stellen sich folgendermafsen dar: Hawkins, General History of Music, der eine Abbildung mit ganz widersinniger Saitenbefestigung nach Lelands giebt und die Stimmung übereinstimmend mit Jones angiebt, sagt, dass der Körper 22 Zoll lang und $1^1/_2$ Zoll im Durchmesser halte. Rees, der es ihm ganz modernisirt violoncellartig nachbildet (Encyclopaedia) giebt die Länge auf $20^1/_2$ Zoll an; der untere Teil des Körpers $9^1/_2$ Zoll breit; die Begrenzung nach oben 8 Zoll breit, die Höhe der Zargen $1^9/_{10}$ Zoll; das Griffbrett 10 Zoll lang. Fétis giebt die Mafsverhältnisse zu 57 cm. Länge und 27 cm. Breite an; das Griffbrett mit 23 cm. Diese Mafse stimmen bei all' ihrer Veschiedenheit in der Hauptsache darin überein, dass alle diese Crwths ohngefähr die Gröfse unserer heutigen Violinen haben, wie auch alle neueren Bearbeiter der Instrumentengeschichte sich darüber äufsern. Alle früheren, älteren Darstellungen zeigen dagegen eine weit bedeutendere Gröfse. Möglicherweise hat in jenem Zeitraum, in welchem alle Nachrichten fehlen, und der dem Verfall vorausgeht, eine Verschmelzung der drei Formen stattge-

funden, wofür die gleichen Schalllöcher bei dem von Forster abgebildeten Instrumente vielleicht einen Fingerzeig geben. Mit der Einbuſse seiner Individualität, wenngleich einer absonderlichen, wäre dann sein Verschwinden völlig erklärt: diese erste Anbahnung zum Verfall d. i. zum Vergessen eines noch so beliebten Instrumentes wiederholt sich konsequent als Grundursache bei allen jetzt veralteten, einst hochgehaltenen Instrumenten.

Gaetano Gaspari.

(G. Becker.)

Herr v. Wasielewski, dem ich für die meinem in's Jenseits gegangenen Freunde Gaspari gewidmeten Worte von Herzen danke, hat wohl dessen Verdienste um die Musikliteratur und Literaten hervorgehoben, jedoch unterlassen, dessen wertvolle musikhistorischen Arbeiten anzuführen. Das Vergessene nachzuholen, ist der Hauptzweck dieses Beitrages.

Aeuſserst bescheiden, hat Gaspari gar nichts für die Verbreitung seiner Arbeiten und seines Namens gethan. Es sind die ersteren kaum über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gekommen. Als ich vor einigen Jahren einem namhaften Pariser Musikschriftsteller von den Verdiensten Gaspari's sprach, meinte derselbe: „Gaspari! Mais il y a longtemps qu'il est mort: sa bibliothèque a été vendue!“

Und mit welcher Sorgfalt, mit welcher Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit ging er nicht bei seinen Schriften zu Werke!

Ueber einige groſsenteils unbedeutende Fehler die sich in das eine Heft seiner „Musicisti Bolognesi“ eingeschlichen haben, war er längere Zeit untröstlich. Er übersandte mir, mit der Bitte ihn doch zu entschuldigen, ein von ihm schriftlich verfertigtes Verzeichnis der Korrekturen in dem selbst Buchstabenverwechselungen angeführt sind.

Gaspari war von Natur äuſserst freigebig. — Man erlaube mir diese gute Eigenschaft zu erwähnen. — Die bekanntesten älteren Musikbibliotheken, wie die von Fétis, Farrenc, De la Fage, Vincent, Coussemaker u. a. m. verdankten ihm einen Teil ihrer Schätze. So schrieb er mir nach der Veröffentlichung des Coussemaker'schen Katalogs: „Einige fünfzig der seltensten Nummern dieser Bibliothek habe ich Herrn Coussemaker geschenkt.“

Früher war er auch stets bereit die seltensten Drucke und Manuscripte auszuleihen; doch musste er dadurch bittere Erfahrungen machen. Mehrmals war er gezwungen ausgeliehene Schätze zu enor-

men Preisen wieder zu erstehen; andere wurden ihm abgeleugnet. Mehrere wertvolle Werke sind so unersetzt geblieben. Dass trotz dieser traurigen Erfahrungen Gaspari jedem Forscher mit Wohlwollen entgegenkam, muss um so mehr hervorgehoben werden.

Die ersten literarischen Arbeiten Gaspari's sind in Musikzeitungen zerstreut. Besonderer Erwähnung verdienen eine Reihenfolge von Aufsätzen in der „Gazetta Musicale di Milano" (1854—1855) unter dem Titel: „Osservazioni di G. Gaspari sulla Storia della Musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia, dal 1318 al 1797, di Francesco Caffi, Viniziano." — Es ist dies eine eingehende gründliche Kritik des genannten Werkes.

Aufserdem sind von Gaspari erschienen:

1) La Musica in Bologna, discorso di . . . Milano, G. Ricordi. 1858. In 8°; 32 Seiten und eine Musiktafel. (Auszug aus der Gazetta Musicale di Milano.)
2) Ricerche, documenti e memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna. Bologna, Regia Tipografia. 1867. In Folio, 40 Seiten. (Auszug der Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie della Romagna, anno 5°.)
3) Fortsetzung der Nr. 2, unter demselben Titel. 1868. In Folio. 28 Seiten und zwei Tafeln mit Facsimile.
4) Ragguagli sulla capella musicale della Basilica di S. Petronio in Bologna. Bologna, Regia Tip. 1869. In Folio, 11 Seiten.
5) La musica in S. Petronio e continuazione delle memorie risguardante la Storia dell'arte musicale in Bologna, raccolte ed esposte da . . . Bologna, Regia Tipografia. 1870. In Folio, 35 Seiten.
6) Dei Musicisti Bolognesi al XVI. secolo e delle loro opere a stampa, ragguagli biografici e bibliografici del . . . In 8°, 32 Seiten (Separatdruck der Atti e Memorie etc. Siehe Nr. 2. Ohne Datumangabe).
7) Continuazione delle memorie biografiche e bibliografiche sui Musicisti Bolognesi del XVI. secolo. Imola. Tip. d'Ign. Galeati e figlio. 1875. In 8°, 120 Seiten. (Separatdruck der obgenannten Atti e Memorie.)
8) Dei Musicisti Bolognesi nella seconda metà del secolo XVI. Ragguagli biografici e bibliografici. Modena, Tip. di G. T. Vincenzi e nipoti. 1877. In 8°, 85 Seiten. (Separatdruck der obgen. Atti.)
9) Continuazione e fine delle Memorie biografiche e bibliografiche sui Musicisti Bolognesi del Secolo XVI. In 8°, 13 Seiten. (Separatdruck der obgen. Atti. Ohne Datumangabe. 1877.)

10) Dei Musicisti Bolognesi nel secolo XVII. Ragguagli Biografici e Bibliografici. Modena. Tip. di G. T. Vincenzi e Nipoti. 1878. (2 Hefte.) (Separatdruck der obgen. Atti.)

Näheres über den Inhalt dieser intressanten Arbeiten zu geben würde zu weit führen. Es liefse sich ein Buch darüber schreiben. Ich habe von Gaspari das Recht erhalten dieselben zu übersetzen.

Um vollständig zu sein, biete ich zum Schlusse auch die Titel der von Gaspari veröffentlichten Kompositionen.

1) Augurio di bambine per l'anno nuovo. (Melodie mit Pianobegleitung.) Milano, Ricordi. In Fol.
2) Ave Maria, für eine Singstimme mit Pianobegleitung. Milano, Ricordi. In Fol.
3) Se dal buio della mente. Canto di riconescenza. Milano, Ricordi. In Folio.
4) Alziam solenne un canto, a S. M. il Re d'Italia. Milano, Ricordi. In Fol.
5) Gran fatica è lo studiare, preghiera fanciullesca alla Madona, con accompagn. di Pft. Milano, Ricordi. In Fol.
6) T'amo dicevi; Perchè, crudel, ritôrnere; e Per un sospiro tenero. Drei Melodieen, Milano, Ricordi. In Fol.
7) Il salmo Davidico: Miserere mei, messo in musica a 5 voci con accomp. di Organo o Pft. ad libitum. Milano. G. Ricordi 1842. In Fol., 27 Seiten.
8) Miserere per la settimana santa a tenori e bassi con piccola orchestra o col solo organo o Pft. Milano, Ricordi. (Aprile 1859.) In Fol., 40 Seiten.
9) Messa in si b per Tenori e Bassi con accompagnamento di orchestra od organo. Milano. Ricordi. Partitur in Fol.

Mitteilungen.

* **Bäumker, Wilh. Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation. Eine Reihe verschiedener Abhandlungen von . . . Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshdlg. In 24°, VIII u. 188 Seit. mit Register. (Preis 1,60.) Ein mit Sachkenntnis und Gewandtheit für einen gröfseren Leserkreis berechnete kurz gefasste Geschichte der Musik, die mit dem Beginne des 16. Jahrh. abschliefst. Hätte der geehrte Verfasser die Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des 15. u. 16. Jahrh. (Jahrg. 1—9) gekannt, die gerade für die deutsche Musikgeschichte von grofser Wichtigkeit ist, so hätte der 9. Abschnitt eine weit höhere Bedeutung erlangt, während man jetzt nur das Allbekannte wiederholt sieht. Noch möchten wir be-**

merken, dass Heinrich Finck nicht der alleinige Verfasser der Hymnen von 1542 ist, (siehe Seite 160) sondern dies ein Sammelwerk ist, welches Hymnen von 18 verschiedenen Komponisten enthält, darunter 22 von Heinr. Finck. Belehrung darüber giebt die Bibliographie der Musik-Sammelwerke von Eitner (Berlin 1877 p. 75). Ferner scheint es ein Irrtum zu sein, wenn man S. 161 liest, dass die Hofbibliothek in Wien fünf Bände handschriftlich hinterlassene Kompositionen von Paul Hofheimer besitzt. Mir ist dieselbe nicht bekannt und ich habe selbst ein Verzeichnis der dortigen älteren Schätze angefertigt, ebenso führt sie Anton Schmid nicht an. Wahrscheinlich soll damit das Sammelwerk Ms. 18810, 5 Stb. in kl. quer 4° gemeint sein, welches eine Anzahl geistliche und weltliche Kompositionen von ihm enthält. Hofheimer's Werke sind so zerstreut und so gesucht, dass eine so wertvolle Sammlung wohl allgemein bekannt wäre.

* Die Accademia Filarmonica in Bologna unter Direction des Herrn Prof. Federico Parisini beginnt die Veröffentlichung eines sehr intressanten Kataloges, betitelt: Catalogo della collezione d'Autografi lasciata alla R. Accademia filarmonica di Bologna dall' accademico Ab. Dott. Masseangelo Masseangeli, divisa nelle seguenti categorie: 1. Maestri di musica, cantanti e suonatori, 2. Scrittori di cose musicali, o afini alla musica, 3. Fabbricatori di strumenti, 4. Coreografi e Ballerini, 5. Editori di musica ed impresari, 6. Autori ed attori comici, drammatici, tragici e Catalogo della collezione di ritratti in fotografia. Bologna 1881. Regia tipografia. Gr. 8° in eleganter Ausstattung. Ausgegeben sind bis jetzt 4 Bogen.

* Wie Herr Kaplan Bäumker der Redaction mitteilt hat der Abt Dr. L. Schöberlein, Prof. der Theologie in Göttingen, bei Karl Winter in Heidelberg einen ähnlichen Artikel wie den in Nr. 10 der Monatshefte citirten des Frh. von Liliencron als Broschüre in der „Sammlung von Vorträgen herausgegeben von W. Frommel und Friedr. Pfaff," Nr. 4, veröffentlicht, betitelt: *Die Musik im Cultus der evangelischen Kirche.* (48 Seiten, Pr. 80 Pfg).

* J. A. Stargardt. Verzeichnis Nr. 136 einer ausgewählten Bücher-Sammlung aus allen Fächern. Berlin W. Markgrafenstr. 48. Enth. auf Seite 81 einige ältere und neuere Werke über Musik; z. B. Baini's Palestrina, Original-Ausg. in 2 Bd. zu 30 Mk. Auch einige praktische Werke wie Hassler's Psalmen, edirt von Kirnberger für 6 Mk.

* Durch die Redaction ist bei Einsendung von 30 Mk. ein gebrauchtes aus einzelnen Nrn. bestehendes aber gut erhaltenes Exemplar der Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrg. 6—11 (1874—1879) zu beziehen.

* Mit dieser Nummer schliefst der 13. Jahrgang der Monatshefte. Buchhändlerisch bezogene Exemplare müssen für 1882 bei der betreffenden Buchhandung von neuem bestellt werden. Die Zahlungen der Mitglieder der Gesellschaft betragen für 1882: 6 Mk. und für die Publikation 9 Mk. Beschmutzte oder verloren gegangene Nrn. des diesjährigen Jahrganges werden gratis nachgeliefert, soweit der Vorrat reicht und sobald die Bestellung beim Unterzeichneten im Laufe der nächsten 4 Wochen geschieht. Wer als Subscribent der Publikation beizutreten wünscht, melde sich gefälligst bei dem Unterzeichneten.

Eitner.

* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied", 2. Bd. Seite 157—166. Die Fortsetzung folgt im nächsten Jahrgange.

Rechnungslegung

über die Monatshefte für Musikgeschichte für das Jahr 1880.

Einnahme . . . . . 1139,06 Mk.
Ausgabe . . . . . 1105,06 „

Specialisirung.

a. **Einnahme.**	Mitgliederbeiträge und Abonnements .	769,21	Mk.
	Durch die Trautwein'sche Musikhandlg. und aus dem Verkauf älterer Jahrgänge	369,85	„
	Summa:	1139,06	Mk.
b. **Ausgabe.**	Buchdruck	348,00	Mk.
	Notendruck	175,82	„
	Papier	120,05	„
	1 Photolithographie zum d. Liede . .	11,—	„
	Buchbinder und Feuerversicherung . .	7,40	„
	Deficit von 1879	194,29	„
	Exped., Briefe, Verwaltungsunkosten u a.	248,50	„
	Summa:	1105,06	Mk.

c. **Ueberschuss 24 Mk.**

Berlin, im Oktober 1881.

Franz Commer. **Rob. Eitner.**

Fehlerverbesserung: S. 160 streiche man die letzten Worte „von Gottfried von Strafsburg.“ — S. 178, Z. 16 v. u. lies etliche, statt einige. — S. 179, Z. 18 lies Authores, statt Authoren. Z. 22 lies steht, statt seht. Z. 27 lies gezeignete, statt gegeigete. Z. 35 lies wirdt, statt wirde. — S. 210: Lange, lies Lang, Josefine, geb. den 14. März 1815 in München, st. 2. Dez. in Tübingen. Siehe Necrolog von Dr. H. A. Köstlin, in den Samlg. musik. Vorträge von P. Graf Waldersee, Leipzig 1881. S. 212, Zeile 6 v. u. lies partorti für par toni ti, und Corte für Conte. Z. 5 v. u. lies gradir für gradiz. — S. 213, Z. 12 lies separaten für sogenannten. Z. 6 v. u. lies licuit für sicuit. Z. 10 lies jeci statt jeoi. S. 236: Schulze-Killitschgy, siehe richtiger unter Killitzschky, st. 1. Januar.

Namen- und Sach-Register.

Abt, Alfred † 195
Adelgasser, Ant. Caj., Organist 8
Agresta, Agostino 161 (5)
„ Giov. Antonio 161 (5)
Alcala, Giov. Andrea 163 (44)
Alem, Pietro d' 161 (7) 162 (17)
Ambros, Gesch. der Musik, Supplement: Musikbeilagen 166 [166
Amelli, Sac. Guerrino: Guido v. Arezzo
André, Peter Fr. Jul. † 195
Angeleri, Ant. † 195
Ankenbrand, Sebastian, der Alte 48. 50
„ der Junge 48
Anseloni, Bartolomeo 162 (39)
„ Francesco 162 (36)
„ Giovanni 162 (38)
„ Tarquinio 162 (37)
Antiope, Oper 1689, 1
Antonio, Il Dottor Vito 164 (80)
Archilei, Vittoria, Sängerin 13. 15
Arpesani, Giov. † 195
Artelli, Enrichetta † 195
Asti, Luigi † 195
Aubryet, Xavier † 195
Avocat, Victor † 195
Avoni, Luigi † 195
Bachmann, Ed. † 195
Bäumker, W. Der Todtentanz 150
„ Zur Gesch. d. Tonk. 247
Baldelli, Leopoldo † 195
Bandlow, Paul † 196 [196
Barbagallo, Battista (nicht Bassista) †
Barker, Charl. Spackm. † 196
Barnes, F. E. † 196
Barth vide Hasselt.
Barth, Organist † 196
Bartolini, Tebaldo † 204
Baumbach, Adolph, † 204
Becker, Georg [198
„ Annales de Jehan et Est. Ferrier
„ Aus meiner Bibliothek 161
„ Gaetano Gaspari, Bilbliogr. 245
Beethoven im Jahre 1822, 181. — Spohr über B. 192. — B's. Septett 18
Belleville-Oury, Emilie † 204
Benati, Giov. † 204
Beneventano, Gius. Fed. † 204
Benincasa, Gioachimo, Portrait 166
Bennewitz, Wilh. † 204
Benza-Nagy, † 204
Berens, Hermann † 204
Berini, Emma † 211
Bernardi, Paolo de † 205
Bernhard, Christoph. 1. 4
Berré, Ferd. Ant. Henri † 205
Bertacchini, Pietro, Biogr. 182
Bertalotti, Ang., Solfeg. 19
Bertrand, Jean Gustav † 205
Beschnitt, Joh. † 205
Bethge, Wilh. † 205
Bevignani, Gius. † 205
Bianchi, Franc. 197
Bianco, Agostino 163 (73)
Biffi, Joseph Del, Galliarde 16. 179
Bles, † 205
Blümel 44. 46
Bochinger 45
Bönicke, Hermann † 205
Bohdanowicz, concertir. Familie 18
Bohn, Emil: Ph. Fr. Buchner 212
Bolcioni, Biagio † 205
Bologna, la mus. in, 246 (1—10)
Bolognese, Anibale 163 (63). 164 (78)
Booth, John Stocks † 205
Borletta, Uderico 213
Bovie, Jean Fel. Lambert † 205
Brambilla, Amalia † 205
Brandi oder Brandino, Ant., Säng. 27
Braun-Brini, † 205 [181
Breitkopf u. Härtel, Verlag vom Juni
Brini vide Braun
Brizzi, Adolfo † 205
„ Gaetano 166
Buchner, Ph. Friedr., Biogr. 49. — Bibliogr. 212
Bucnerus, vide Buchner
Büchner, siehe Buchner
Bühnert, Franz † 205
Buel, Christoph 16
Buonomo, Vincenzo † 205 [196
Burckhardt, C. A. H., Goethe u. Kayser
Burgon. Christof. 162 (24)
Butcher, Joseph † 205
Caccini's Euridice, Neudruck u. Vorwort 10. 14. 20
Caffi, Fr., Kritik über Storia della music. 246
Calendini, † 206

Califano, Giov. Battista 164 (89)
Calise, Giov. † 206
Caltelano, Fabio 162 (29)
Cambiaggio, Carlo † 206
Cantoni, Teresa † 206
Cantu, Giovanni, Portrait 166
Capponi, Giov. Battista † 206
Cappy, Oscar † 206
Cardone, Francesco 163 (62)
Carocci, Tomaso † 206
Caso, Luise 163 (61)
Cecchini, Francesco † 206
Cerreto, Scipio 161
Chater, William † 206
Cithara, die, 155 ff
Citterio, † 206
Clerc, Giulietta † 206. 211 (sic?)
Codine, Adrian † 206
Cohen, Henry † 206
Collin, Rob. Alb. Henry † 206
Comairas, † 206
Commer, Frz. Musica sacra tom. 22, 150
Coote, Charles † 206
Cornali, Pietro † 206
Corrua, Francesco 164 (82)
Corsi, Jacobo 11. 13. 23
Corte siehe Coote
Cortese, Martio 162 (32)
„ Ottavio 162 (27 33)
Corticelli, Ulisse † 206
Cossoni, Carlo Donato, Biogr. 198
„ Guglielmo † 206
Coward, James † 206 [84
Crecelius, W., über d. Friedberger Orgel
„ Schmeltzel, Biogr. 164
Cristelli, Caspar, Violoncellist 6. 8
Crwth, der, ein Streichinstrument, histor. 151 ff. 215 ff
Curwen, John † 206
Dalifard, Laure † 206
Dalman, Giov. Batt. † 206
Dancla vide Dalifard
Daniela, Antonietta † 212
Darbois, Camillo † 206
Degni, Vincenzo † 207
Déjazet, Eugène † 207
Deliège, H. † 207
Dentice, Fabritio 163 (45. 55)
„ Luise 163 (43)
Dérivis, Prosper † 207
Deslandres, Laurent † 207
Destuyver † 207
Dickhuth, Hofmusikus 165
Didot, Hyac. Firmin † 207
Ditfurth, Freiherr von † 207
Diterich, Orgelmacher in Frankft. 35
Downing, Daniel L. † 207
Duvernoy, Jean Bapt. † 207
Eberlin, Ernst, 8 [1757, 6
Eitner, Rob., Die Salzburg. Musikkap. [10
„ Die Quellen z. Entstehg. d. Oper, [53
„ Wer hat die Ventiltrompete erfunden 41
„ Seelewig, ein Singspiel von Staden
„ Die Toten des J. 1880. 195
Ernst, Julius † 207
Escudier, M. P. Yves † 207
Escudier-Kastner † 207
Espenhahn, Albert † 207
Faggi, B. Marco 197
Farina, Luigi † 207
Farquharson, Rob. † 207
Favilli, Fabio † 207
Fazzini, Giosuè † 207
Ferrari, Alfonso † 207
„ Luigi † 207
Ferrier, Jehan u. Est. 198
Fiorillo, Geronimo 164 (83)
Flügel von 7 Oktaven 1824. 182
Forberg, Robert † 207
Forcella, Giustiano 163 (54)
Francese, Herrico 162 (25)
„ Nicolò 163 (72)
Franken, die Kirchenmus. in, 47
Frapolli vide Pisani
Fretscher, Orgelbauer 48
Fröhlich. Marie Anna † 207
Fromme's Kalender 19
Fürstenau, M. Die Oper Antiope u. d. Bestallung Strunck's etc. 1
Fuertes, Mariano Soriano † 208
Fumi, Venceslao † 208
Furlanetto, Pier Luigi † 208
Gaetano, Fabritio 163 (47. 69)
Gagliano's Dafne, Neudruck u. Vorwort 10. 20. 21
Gaillard, L. † 208
Gallo, Dominico 162 (42)
Garbato, Luigi † 208
Garcia, Eugénie † 208 [245
Gaspari, Gaetano, Biogr. 148. Bibliogr.
Gautier † 208
Gazza, Francesco † 208
Gerville, L. L. Pascal — † 208
Gesenberger, Joh. Bapt., Obertromp. 9
Gevaert, Fr. Aug., Histoire et théorie
Gille, J. E. † 208 [150
Giordano, Giacinto † 208
Giovanni, Giuseppe di † 208
„ Padre † 208
Girod, Etienne † 208
Giunti, Antonio † 208
Godineau, Léon † 208
Goering, Th. D. Messias v. Bayreuth 196
Goetschy, Charles Joseph † 208
Götze, Wolfgang 48
Golde, Adolf † 208
Goliana, Don Miguel † 208
Gollmitz, A. F. † 208

Goovaerts, A. Histoire et Bibliogr. 214
Goss, John † 208
Grabbe, Grabe, Joh., Pavanen 16. 179
Grandjeau, Julie † 212
Grazioli, Gio. Batt. 197
Grignon, Honoré † 209
Gruber-Woislin † 209
Gueymard, Louis † 209
Gugler, Bernhard † 209
Guido von Arezzo's Schriften, neue Ausg. 166
Guilmette, C. A. † 209
Hagius, Conrad, Intraden 1617, 1616, 15. Vorwort 177
Hahn, Albert † 209
Halliday, 48
Harsdörffer, Gesprechsspiele 1644, 60
Hasselt-Barth † 209
Haydn, Joseph, Urteil in England 17
Heft, Eduard † 209
Heim, Ignaz † 209
Heinisch in Wien, 9
Hempenius, Albert † 209
Herz, Jacob Simon † 209
Hoensen, Phil. van † 209
Hoffkuntz, Tobias, Galliarde 16
Hoffmann, Veit Heinrich 48
Holdampf † 209
Horologio, Aless. Intraden 16. 179
Huberti, Ed. J. Jos. † 209
Hünerfürst, F. W. † 209 [179
Huvver, Huvvet, Gregor, Galliarde 16.
Isaac, Benj. Ralph † 209 [182
Israel, C. Katalog der Bibl. in Kassel.
Ivanhoff vide Invanoff
Ivanoff, Nicola † 209
Jacomelli, Giamb., Violinist 13
Jelinek, Fz. Xaver † 209
Josephson, J. Axel † 209
Kade, Otto: Supplement zu Ambros 166
Kassel, Musikkatalog 182
Kastner vide Escudier
Kayser, Ph. Christoph, Biogr. 196
Keller, Ernst 43
„ Kilian 48
Killitzschky-Schultz, Jos. † 210
Kirsch, Hyacinthe † 210
Klerk, J. A. † 210
Klosé, Hyac. Eleon. † 210
Klotz, Emil † 210
Köhler, Hans † 210
König, Joseph † 210
Köstler, Casp. Hoftromp. 9
Köstlin, siehe Lang u. Fehlerverb.
Konopasek, Stephan † 210
Kossack, Ernst Ludwig † 210
Krebs, Karl August † 210
Kreutzer's Geburtstag 18
Krigar, Hermann † 210
Krug, Diederich † 210
Kummer, Gotth. Heinr. † 210
Kunkel, Frz. Joseph † 210
Lamb, William † 210
Lambardi, Camillo 161 (8. 15)
Lambert, Georg. Jackson † 210
Lando, Stefano 163 (49)
Lang (nicht Lange), Josephine † 210
Laucher, Aloys 166
Lavigne, Ernest † 210
Lazzarini, Riccardo † 211 [179
Lebon, Diamedes Gedeon, Galliarde 16.
Lega, Mattio di 163 (66)
Legénisel † 212
Legram, Musicus 166
Leroy, Ad. Marthe † 211
Libani, Giuseppe † 211 [214
Liliencron, R. von: Ueb. d. Chorgesang
Lindner, Eduard † 211
Lonardo, Giovan., dell' Arpa 162 (40)
Loo, Julien van † 211
Lucan, Heinrich † 211
Macque, Giov. di 161 (3). 162 (23)
Maglione, Garsia e Luise 163 (59)
Maini, Giov. † 211
Maio, Giov. Tomase 163 (65)
Marancia, Gioseppo 162 (21)
Marchesi, Stella † 211
Marschall, Jac. Ant., Violonc. 7
Martinelli, Catarina, Sängerin 22
Marzo, Nicolas † 212
Massart, Hubert † 211
Masseangeli's Autogr.-Samlg. 248
Mayello, Giov. Vittorio 164 (85)
Mayerhofer, A. † 211
Mealli, Gio. Battista 213
Mecatti, Ercole † 211
Medica, Michele † 211
Meis, E. E. † 211
Melli, Bartolomeo † 211
Mendelssohn, F., Spohr über 194
Meynne, Joseph † 211
Michot † 211
Milanti, Isidore † 212
Miraballo, Ottavio 164 (79)
Miscia, Antonio 162 (28. 30. 31)
Majone, Scanio 161 (11). 162 (20. 41)
Mombach, J. M. † 211
Mombiela, Romano † 211
Monnaie, Emilie † 211
Montella, Gennaro † 211
„ Giov. Domenico 161 (14)
Monter, Emile Math. de † 211
Monteverde's Orfeo, Neudruck 10. 20. 24
Monti, Bianca † 234
Moro, Francesco detto lo 163 (70)
Morrone, Benjamino † 234
Mozart, Leopold 8
Mugnone, Ant. † 234
Mühling, Julius † 234
Müller, Georg † 234

Müller, Joseph † 234
Musikkapelle in Salzburg 6
Nagy, vide Benza
Narduccio, Benedetto 164 (81)
Nicola, Giov. Batt. di 162 (85)
Nini, Alessandro † 234
„ Giuseppe † 234
Nola, Giov. Domenico di 163 (52)
Nola, Luca Bolino di 161 (9. 16)
Norblin, Em. Alphonse † 234
Nyhoff, Jak., Orgelb. 47
Offenbach, Jakob † 234
„ Julius † 234
Ole Bull, Bornem. † 234
Oper, älteste Quellen 10
Orgel in Friedberg 34
Ortiz, Diego 163 (51)
Ottaviano, Ferdinando † 234
Oury vide Belleville
Pallavicini, Carlo, 1. 5
„ Stefano 1. 3. 5
Palmer, Charles Austin † 234
Palmieri, Pietro † 235
Paloschi, Giov. Annuario music. 182
Panigatti, Giuseppe † 235
Paola, Franc. di 162 (26)
Paolinelli. Luigi † 212
Papi, Davide † 235
Parès, Charles Jacques † 235 [248
Parisini, Federico, Direct. in Bologna
Pascal, Prosper † 235 [163 (53)
Pascarola, Giov. Tomase de Benedictis
Pasi, Giuseppe † 235
Paula, Giov. Battista di 164 (86)
Pearman, James † 235
Perelli, Giovanni † 212
Peri, Achille † 235
Peri's Euridice, Neudruck 10. 23
„ Vorwort zu Le Musiche 11
Petrucci, Angelo † 235
Pianinos, die ersten, 18
Pinto, Ferdinando † 235
Pisani-Frapolli, Carmen † 235
Pitigliano, l'abbate 163 (48. 68)
Planterio, Prospero 164 (75)
Polverino, L'abbate 164 (88)
Pothier, D. J. der gregor. Choral 214
Psalterium, das, ein altes Instrument, histor. 155 ff. 189 ff.
Publikation, Bd. 10, 10. 20
Rasi, Franc., Sänger 22
Ravizza, Romeo † 235
Read, Albert O. † 235
Reber, Napoleon Henri † 235
Regis, Carlo † 235
Reichmann, † 235
Rémusat oder Rémuzat, J. 235
Rey, Amélie † 235
Richter, Ferdinand † 235
Rieffler, Tony † 235
Rieschi, Luigi † 235
Rinuccini, Ottavio 11. 23
Ritter, P. Violoncellist 8
Roccia, Francesco 161 (12). 162 (22)
Rocco, Giuseppe † 236
Rodio, Roccho 161 (2)
Romano, Andrea 164 (74)
Ronneburger, Wilhelm † 236
Rossi, Salvatore † 236
Rotte, die 151 ff
Roulet, Jos. Gustave † 236
Rousselot, Jos. François † 236
Roy, Bartolomeo lo 163 (54). 164 (77)
Rummel, Joseph † 236
Rupprecht, Joseph † 236
Rustichelli, Enrichetta 236
Saint-Etienne, Sylvain † 236
Salicola, Sängerin 3
Salzburger Musikkapelle 6
Santinelli, Sängerin 3
„ Giuseppe † 236
Sarria, Vincenzo † 236
Sattler in Leipzig 166
Savioli, Giov. † 236
Schaad, David † 236
Schebesta † 236
Scheltbout, Michel † 236
Schilling, Dr. Gustav † 236
Schlecht, R., Ueb. Tonverhältnisse 28
Schmale, J. Frz. Wilh. † 236
Schmeltzl, Wolfgang, Biogr. 164
Schöberlein, Dr. L., Die Musik im Cultus
Schugt, 43 [248
Schultz vide Killitzschky
Schwarzbach, Ida † 236
Sciaffino, Anello 163 (50)
Seelewig, Singspiel, Abdruck 1644, 53
Seidl, Ferdin., 8
Severino, Giov. Antonio 161 (13)
„ Giulio 163 (57)
„ Pompeo 163 (58)
„ Vicencello 163 (56)
Sharp, Ebenezer † 236
Simpson, Thomas, Paduane 16
Sindaco, Nicola del † 237
Singspiel 1644, 53
Siri, Giacomo † 237
Sis, Pietro di 164 (87)
Sittgart, Jos., Compend. d. Musikg. 197
Smith vide Farquharson
Sowinski, Albert † 237
Speidel, Konrad † 237
Spörll, Peter, Liederbuch 181
Spohr als Kritiker 192
Stabile, Giacobo Antonio de 164 (84)
Staden, Johann 16
„ Sig. Gottl., Seelewig, Singspiel 53. 58 ff.
„ Verz. seiner Drucke 146
Staivalo, Prospero 162 (34)

Stella, Scipione 161 (4). 162 (18)
Stellatello, Giulio Cesare 163 (60)
Stiegmann, Ed. † 237
Stölzel, Heinrich 44 ff
Storti, Giovanni † 212
Strada, Achille † 237
Strunck, Nic. Ad. 1 ff
Surrentino, Francesco 161 (1)
Sutter, Jean David † 237
Testa, Prospero 161 (6). 162 (19)
Thusius, David 16
Tiberini, Mario † 237
Tilmant, Alexandre † 237
Timolati, Filippo † 237
Tincolati vide Timolati
Toerbée, Ph. Jean † 237
Tomasini, Carlo † 237
Tonverhältnisse 28
Traventi, Andrea † 237
Trummscheidt 189
Valade, Joseph † 237
Valdrighi, L. Fr. Musurgiana 182
Valente, Antonio 163 (71)
Ventiltrompete, Erfindg. 41. 165
Viola, Giov. Domenico 163 (46)
Violone, Oratio detto del 164 (76)
Vitale, Giov. Battista 163 (67)
Wagner, Rich., Goering über 196
Wasielewski, von, G. Gaspari 148
Weber, Johann † 237
„ Karl Gotthold † 212
„ Karl M. v., Spohr über 193
Wehner, Arnold † 237
Weidinger, Anton 41. 44
„ Joseph 42
Weitzmann, Karl Friedrich † 237
Wenglein, Georg 48
Wenzel, Ernst Ferdinand † 237
Westhoff, Jean Fred. † 237
Westmeyer, Wilhelm † 238
Wieniawski, Henry † 238
Wieprecht, Friedrich † 238
Wieser, Henriette † 238
Wihrler † 238
Winter, Theodor Joseph † 238
Woislin vide Gruber
Wolf, Bonifazius 48
Wolff, Eduard † 238
Wolkenstein, Oswald von, Liederb. 180
Wolz, Elias 48
Zagarro, Il 163 (64)
Zocchi, Angelo † 238

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.